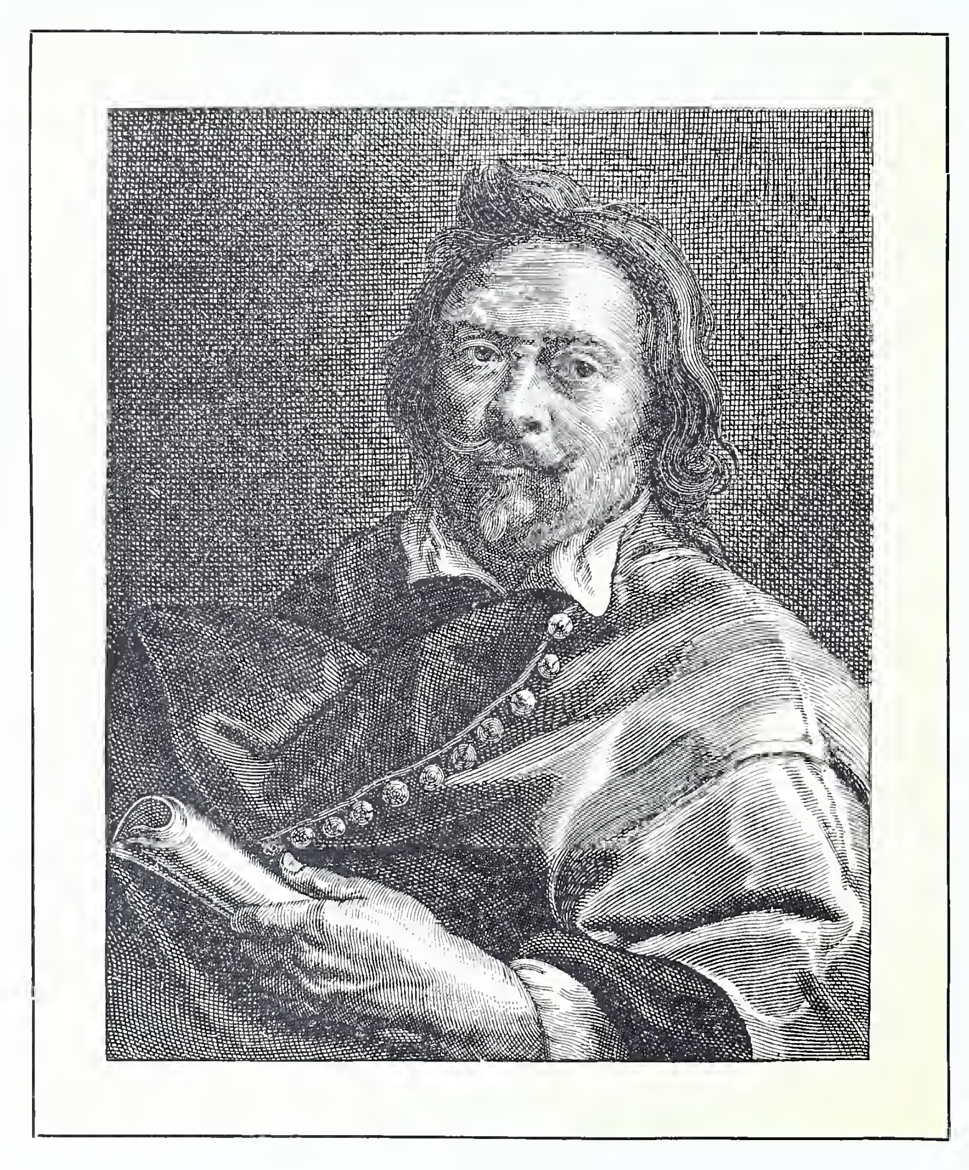






JORDAENS, SA VIE ET SES ŒUVRES



PORTRAIT DE JACOB JORDAENS, PEINT PAR LUI-MÊME,

GRAVÉ PAR PETRUS DE JODE

JORDAENS

SA VIE ET SES ŒUVRES

PAR

MAX ROOSES

CONSERVATEUR DU MUSÉE PLANTIN-MORETUS À ANVERS

AVEC 149 GRAVURES DANS LE TEXTE

ET 33 PHOTOGRAVURES ET AUTOTYPIES HORS TEXTE



LES TROIS MUSICIENS — L^D YARBOROUGH, LONDRES

AMSTERDAM
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS „ELSEVIER"

ANVERS
LA LIBRAIRIE NÉERLANDAISE

1906

AVANT-PROPOS

Trois grands maîtres dominent l'Ecole anversoise du XVIIe siècle: Rubens, van Dyck, Jordaens; issus tous trois de la même souche et apparentés tous trois l'un à l'autre comme artistes par des qualités communes: richesse du coloris, éclat de la lumière, élégance du mouvement, mais très différents l'un de l'autre par leur tempérament et entraînés par leur nature dans des voies diamétralement opposées: Rubens, le peintre héroïque dont toutes les audaces furent légitimées par le triomphe; van Dyck, le peintre poète dont les pinceaux anoblirent, affinèrent tout ce qu'ils touchaient; Jordaens, le peintre du peuple et de la bourgeoisie, le héraut fougueux et débridé des jouissances matérielles.

Jordaens ne visita point l'Italie et ne subit point l'influence directe de l'étranger. Né à Anvers il y passa toute sa vie, d'abord au foyer paternel, ensuite dans le milieu familial des van Noort, et enfin dans son propre ménage, au sein de la bourgeoisie aux mœurs et aux sentiments de laquelle il demeura toujours fidèle. Il estima que le monde auquel il appartenait valait bien la peine d'être étudié et fournirait ample matière au peintre désireux de le transporter sur la toile. Durant sa vie on l'apprécia selon ses mérites, mais après sa mort il fut éclipsé, non seulement par ses deux grands rivaux, mais même par des contemporains de moindre importance. Longtemps on n'admit pour de l'art authentique que celui qui portait l'estampille de l'Académie; quelque fausse et insipide que fût devenue l'imitation des classiques, quiconque s'avisait de s'affranchir de ces ankylosantes entraves était infailliblement excommunié.

Tel fut le sort de Jordaens au dix-huitième siècle et même durant la plus grande partie du dix-neuvième. Il s'est heureusement produit un revirement dans l'appréciation des œuvres d'art en général et de celles de Jordaens en particulier. Nombre des condamnés d'autrefois ont été réhabilités et même glorifiés par notre génération; on s'est remis à priser avant tout la conception personnelle, l'impression sincère, l'interprétation originale, celles-ci fussent-elles ou non conformes à la tradition, et quoiqu'il ait fallu du temps avant de rendre justice à Jordaens, les écailles sont enfin tombées des yeux des critiques et le gros public aussi aura appris à reconnaître ses facultés exceptionnelles. Nous jugeons donc

le moment venu de nous livrer à une étude plus intime de la vie et des œuvres du maître et de lui accorder l'importance considérable à laquelle il a droit et qui lui fut si longtemps contestée.

Ce n'est pas sans scrupules que nous nous attelons à la tâche. Convenait-il de citer tout d'une haleine Jordaens avec ses deux grands contemporains et de lui accorder une place d'honneur immédiatement à leurs côtés dans l'histoire de la peinture anversoise? Il n'est pas comme Rubens le créateur d'œuvres reconnues en tout lieu pour des chefs-d'œuvres de l'art universel; il ne nous touche pas aussi profondément et il ne nous attire pas aussi irrésistiblement que van Dyck, le charmeur sans rival; il n'appartient pas comme eux à la race des princes de l'art. C'est un simple bourgeois; ses œuvres ne portent que trop souvent la trace du métier et de la commande, au détriment d'efforts et d'aspirations plus nobles; sa fantaisie et son invention sont limitées, il se répète à satiété, il tombe de redite en redite. Tels étaient les arguments que nous invoquions nous-mêmes contre notre projet de glorification du grand peintre.

Mais d'autres considérations ne tardaient pas à nous réconcilier avec notre entreprise: Jordaens représente plus qu'aucun autre de nos artistes, le peintre de la vérité; il a étudié les êtres qui l'entouraient, il s'est assimilé leurs mœurs et leurs usages, il a su lire dans leurs âmes, il a observé et interprété leurs faits et leurs gestes. Il chérit la beauté matérielle, les blanches carnations avec leurs chatoiements de velours et de satin, les membres potelés débordant de santé, les bons vivants réjouis et exubérants pour qui la fonction principale, la raison d'être de l'existence consiste dans de franches ripailles; il sympathise autant avec les visages à la fois dignes et cordiaux des aïeux en train de chanter et de boire qu'il abomine et conspue les hypocrites et les hommes à double visage. Il se grise lui-même de tumulte et de tapage. Son allégresse s'épanche en éclats de rire, en bruyantes exclamations, en gestes débridés; dans toute son œuvre retentit à gorge déployée et à cœur perdu ce joyeux refrain: Vive la vie! Il rompit rudement en visière à l'Académie, car il trouvait plus de saveur dans un paysan soufflant avec conviction sur sa cuillerée de bouillie et dont la dégaine lui était familière que dans le bouillant Achille qu'il ne connaissait que par ouï-dire. Il découvrit la poésie de la vie banale; à sa façon il fut un poète héroïque qui célébra les prouesses du bourgeois et de la bourgeoise dans leur ménage ou au dehors de chez eux, en une radieuse et triomphale épopée. Il adora la couleur et la lumière, il les répandit en flots intarissables et en les variant à l'infini dans d'innombrables tableaux; il fut le grand ami de nos pères qu'il connut et qu'il fit connaître mieux que pas un. Aussi tant de mérites justifient-ils amplement l'œuvre de gratitude et d'admiration que nous avons résolu de lui consacrer en dépit de tous les préjugés et de toutes les erreurs que l'on s'obstine a entretenir sur son compte.

CHAPITRE I.

1593—1622.

LES AÏEUX ET LES PARENTS DE JORDAENS. — LA NAISSANCE DE JORDAENS. — LES ANNÉES D'ENFANCE DE JORDAENS. — SES ANNÉES D'ÉTUDES. — SON MARIAGE. — SES ENFANTS. JORDAENS PEINTRE À LA DÉTREMPE. — SES PREMIÈRES ŒUVRES. — JORDAENS DOYEN DE LA GILDE DE SAINT-LUC.



TÊTE DE FEMME
Dessin (Musée de Brunswick).

LES HOMONYMES DE JORDAENS, SES ANCÊTRES ET SES PARENTS. — Le nom de famille de Jordaens, était fort répandu autrefois à Anvers; s'il n'a pas disparu aujourd'hui on le rencontre toutefois peu fréquemment et, dans la plupart des cas, contracté sous la forme de Jordens. Aux seizième et dix septième siècles, il était porté par nombre d'artistes n'appartenant pas à la famille de notre Jacques. Ainsi nous trouvons dans les fastes (de Liggeren) de la Gilde de Saint-Luc un Hans Jordaens, peintre, qui devint en 1572 l'élève de Noë de Noewille (Noville) et qui fut reçu comme maître en 1581; un Abraham, qui entra, en 1585, en apprentissage chez le Hans en question; un Augustin, peintre, maître en 1588; un deuxième Hans ou Jan, peintre, fils de maître, admis comme maître en 1600; un troisième Jan, également fils de maître, reçu dans la Gilde en 1619—1620; un Gaspar, sculpteur en bois, passé maître en 1646—1647; un Abraham, aussi sculpteur en bois, admis comme élève en 1641—1642, comme maître en 1649—1650; un Arnold, peintre, apprenti en 1652—1653, maître en 1663—1664; bien d'autres encore. Dans plusieurs villes des Pays-Bas, notamment à Bréda et à Delft nous rencontrons dans la seconde moitié du seizième et dans la première du dix-septième siècle des peintres qui portaient le nom de Jordaens sans être apparentés au maître anversois.

Les premiers ancêtres de celui-ci dont il soit fait mention dans les documents officiels sont ses trisaïeux Henri Jordaens et son épouse Marguerite van Uffele. Ils vivaient à Anvers où ils moururent avant 1541. Leur fils Simon était un fripier ou mieux ce que nous appellerions aujourd'hui un commissaire priseur ou un directeur de ventes, qui épousa Elisabeth van Aelten et mourut avant 1550. Il eux deux fils: Simon et Pierre, le premier, un fripier comme son père; le second dont la profession demeure ignorée. Ce dernier, le grand père de Jordaens, épousa Anna Faulx; leur fils aîné s'appela Jacques et fut marchand de toiles ou de serges (sargie-verkooper). Ce Jacques épousa le 2 septembre 1590, Barbara van Wolschaten. Leur fils aîné, Jacques, le grand peintre, naquit le 19 Mai 1593 et fut baptisé le lendemain à l'église, Notre Dame. Ses parents eurent encore dix autres enfants, huit filles et deux fils, dont il n'y a rien à dire si ce n'est que trois des filles et un des garçons entrèrent au couvent. (1)

On connait exactement la date de la naissance de Jordaens. Sur le portrait gravé par Petrus De Jode d'après un tableau du maître et publié en 1649 par Jan Meyssens, celui-ci a inscrit le 19 mai 1594 comme étant le jour où notre peintre serait venu au monde; mais quoique cette date lui ait été fournie sans aucun doute par l'intéressé même, elle n'en est pas moins inexacte. Le registre baptistaire de l'église Notre Dame d'Anvers qui embrasse la période entre le 30 Mai 1592 et le 25 Juin 1606 et qui se trouve conservé dans les bureaux de l'état civil, porte ce qui suit: „*Anno 1593 20 maij Jacus* (nom du père) *idem Jordaens* (nom du fils) *berbel* (nom de la mère) *dirick de moij, elisabeth van briel* (noms des parrains)". Le père de Jordaens mourut le 5 août 1613, sa mère le 11 février 1655.

La maison où il est né. La fortune de sa famille. — La maison natale de Jordaens, appelée autrefois Het Paradijs (le Paradis) est située dans la rue Haute et porte le numéro 13; une plaque de marbre encastrée dans la façade aux frais de l'administration communale rappelle le fait mémorable qui s'y passa. L'édifice datant du seizième siècle existe encore et n'a subi que peu de mutilations. Les croisées de pierre ont été remplacées par des fenêtres dans le goût moderne, mais la façade avec son pignon à degrés a été préservée; des motifs dans le style de la Renaissance flamande ornent encore l'intervalle entre le rez-de-chaussée et le premier étage. Il y a trois étages en tout sans compter les combles. La distribution intérieure a été modifiée, toutefois on reconnaît destinctement que le bas comprenait un vaste vestibule où l'on entrait en venant de la rue et derrière lequel se trouvait une petite cour. La rue Haute qui représentait alors le centre du commerce des draps, conduit de la Grand-Place au Rivage, c'est-à-dire qu'elle réunit deux des places les plus importantes d'Anvers. La boutique du père Jordaens sa trouvait à proximité de la Grand-Place; en s'engageant plus loin dans la rue on rencontrait les halles aux draps de Nieuwkerke, d'Armentières, de Weert dans le Limbourg, de Leere, de Turnhout, d'Herenthals et de Tournai. Ces édifices ainsi que quelques importantes demeures de marchands donnaient à la rue un aspect cossu et pittoresque qu'elle a encore conservé en partie aujourd'hui.

La famille de Jordaens appartenait à la bourgeoisie aisée: la maison patricienne de ses parents en témoigne et ce que nous savons au surplus de la situation matérielle de ses proches le confirme. En 1561 son grand père et les deux frères de celui-ci, Simon et Michel vendaient leur jardin de plaisance avec maison (eenen Speelhoff metten huijse) situés au Champ Saint Willebrord près de la ville (2); en 1581 son grand oncle Simon

(1) P. Génard. — *Notice sur Jacques Jordaens.* — Gand 1852. (Extrait du *Messager des Sciences historiques de Belgique*, page 8.)
(2) P. Génard. Op. cit. p. 8—9.

hérita d'une maison attenant au doyenné de l'église Notre Dame. Lorsque Marie De Bodt, veuve de son oncle Simon, mourut le 2 Octobre 1659 l'inventaire de ses biens établit qu'elle laissait une fortune de 146.187 florins et $4\frac{1}{4}$ sols; en espèces sonnantes seules on trouva dans sa maison la somme énorme de 27.364 florins et 6 sous. (1) Lorsque le 18 mars 1634 notre peintre partagea la succession paternelle avec son frère Isaac et ses sœurs Anna, Madeleine et Elisabeth, il reçut pour sa part sa maison natale et le 10 mars 1635 il fit l'acquisition, probablement avec l'argent qu'il avait hérité, de deux autres maisons dans la rue des Teinturiers. (2) Autant de preuves de l'aisance de la famille.

L'ENFANCE DE JORDAENS. — Nous ne savons rien de ses années d'enfance. Il avait à peine quatorze ans lorsqu'il entra comme apprenti chez un peintre anversois. Il ne fréquenta donc pas longtemps l'école. Il y avait reçu l'instruction dont se contentaient à cette époque les garçons de la bourgeoisie. Il écrivait une fort jolie main; il rédigeait convenablement une lettre dans sa langue maternelle et les pièces écrites par lui en français attestent qu'il possédait aussi une connaissance très suffisante de cette langue. Ses œuvres prouvent qu'il s'était assimilé de la mythologie ce dont il en aurait besoin pour son art; quand, par la suite, il se fut converti au protestantisme, il acquit une érudition peu commune en Histoire Sainte.

IL N'ALLA POINT EN ITALIE. — Ses biographes des derniers siècles, pour autant qu'on puisse appeler biographes les chroniqueurs qui nous ont fourni quelques maigres renseignements sur lui, s'accordent unanimement sur ce fait qu'il ne se rendit pas en Italie. Le plus ancien d'entre eux, Sandrart, que les autres ont d'ailleurs copié, dit de lui: „Il demeura à Anvers, ce dont on lui fit un grief. On lui a notamment „reproché de ne pas avoir vu „les antiques et les œuvres des grands maîtres de l'Italie, ce dont il convient lui même. „C'est pourquoi il chercha à rencontrer le plus possible d'œuvres des meilleurs maîtres: „Titien, Véronèse, Carache, Bassano et d'autres, afin de pouvoir les étudier, et en effet il „en a tiré quelque profit".

A notre avis cette recherche et cette utilisation des œuvres de maîtres italiens est une invention de l'historien allemand, qui jugeait indispensable de plaider les circonstances atténuantes en faveur de Jordaens coupable de s'être avisé d'avoir du talent sans aller prendre des leçons de l'autre côté des Alpes. On ne découvre pourtant pas la moindre trace d'imitation des maîtres italiens dans les œuvres de Jordaens, ni dans le choix des sujets, ni dans la façon de les traiter. Dans la collection de tableaux qu'il laissa et que son petit fils fit vendre à La Haye en 1734 on ne rencontre aucun tableau italien, quoique ni l'argent ni les occasions n'aient manqué à Jordaens de se procurer quelques œuvres des maîtres qu'au dire de Sandrart il aurait recherchées. Si ses œuvres se ressentent de la révolution accomplie dans l'art du Midi, cette circonstance est due surtout à l'influence exercée par l'étranger sur celui que Jordaens et les artistes anversois de son temps reconnaissaient pour leur maître et leur guide à tous et qui s'appelait Rubens.

Après le retour de celui-ci dans sa patrie tous devinrent directement ou indirectement ses disciples; on continuait à se rendre en Italie, on y admirait toujours aussi ardemment les maîtres du Midi, mais on demeurait fidèle au prestige du maître indigène; on allait se

(1) Inventaire des biens trouvés dans la mortuaire de mademoiselle Marie De Bodt, veuve de feu Simon Jordaens, décédée le 2 octobre 1659 dans sa demeure dénommée le Peigne d'Or (collection de feu M. le chevalier Albert van Havre à Anvers).

(2) F. JOS. VAN DEN BRANDEN. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* p. 831.

perfectionner là bas dans une technique à laquelle on avait commencé à s'initier chez soi et ce perfectionnement était d'autant plus facile qu'il n'y avait plus à craindre de conflit entre les deux tendances, l'indigène et l'exotique, Rubens ayant repris aux Italiens toutes les qualités que les Flamands pouvaient s'assimiler. A supposer que Jordaens eût fait intimement connaissance avec l'art des Italiens, il est plus que probable qu'il ne serait pas devenu autre que ce qu'il a été. Sa conception de l'art était si loin de la leur, sa façon de comprendre l'univers différait si essentiellement de leurs vues, qu'il n'aurait pas plus été compris là bas qu'il ne les aurait goûtés lui même. Au XVIe siècle, au moment où tous allaient se perfectionner au delà des Alpes, un de ses frères spirituels, Pierre Breughel, avait traversé les monts tout comme les autres, mais il était rentré au pays sans avoir été entamé en rien dans son essence flamande et il était même demeuré le plus flamand des peintres de son temps; son fils Breughel de Velours devait s'y abâtardir tout aussi peu. Les généreux dons naturels de Rubens mûrirent au chaud soleil méridional, il s'assimila beaucoup de mérites qui contribuèrent à son développement sans qu'il fit le moindre sacrifice de son originalité; Van Dyck y épura sa manière mais en demeurant complètement lui même. Ce ne fut en somme qu'au seizième siècle, et surtout durant la première moitié, que l'influence du Midi nous fut préjudiciable en amenant les Néerlandais à répudier la tradition nationale et à voir par les yeux, à sentir par le tempérament des étrangers. Après 1600, la métamorphose était un fait accompli, une nouvelle manière était adoptée, une nouvelle école était née et le voyage en Italie, s'il contribuait encore au développement de nos peintres, ne devait plus les métamorphoser complètement.



ÉTUDE DE BŒUFS — Dessin (Louvre, Paris).

Nous ne prétendrons point que Jordaens n'eût rien appris en Italie. Au pays où l'admiration pour l'antiquité était devenue un culte, où le Vinci, Mantegna, Michel Ange, Raphaël, Titien avaient régné, on s'habituait à attacher une haute valeur à la noblesse de la conception et à l'invention ingénieuse; on apprenait à respecter son art, à se discipliner, à exiger beaucoup de soi-même, toutes qualités que Jordaens ne posséda jamais à un très haut degré. Il ne pécha que trop souvent par l'indigence du sujet, la négligence de la composition, et une facture trop lâchée; il ne recula point devant certaines brutalités qui

nous rebutent, sans contribuer le moins du monde à la vérité ou à la puissance de ses scènes. L'étude des classiques aurait sans doute affiné son goût et l'aurait rendu plus sévère pour lui-même, sans que sa personnalité en eût souffert ou sans que la maîtrise de son exécution en eût été atteinte.

JORDAENS CHEZ ADAM VAN NOORT. — Le premier renseignement certain que nous possédions sur Jordaens comme peintre, est qu'il entra en 1607 comme élève chez Adam van Noort. Dans les registres (Liggeren) de la Gilde de Saint Luc qui nous fournissent ledit renseignement, notre Jacques est inscrit le second des vingt-neuf élèves admis sous le même doyennat. Comme l'année administrative commençait en octobre, il y a lieu de supposer qu'il fut agréé en ce mois; il n'avait donc pas atteint encore ses quatorze ans et demi. Son maître est notoire par le grand nombre de ses élèves et plus encore par la gloire que conquirent deux de ses disciples: Rubens et Jordaens. On ne sait à peu près rien de positif sur son œuvre. On lui attribue toute sorte de tableaux, sans que l'on puisse prouver qu'il aît peint un seul de ceux-ci. De plus toutes ces œuvres diffèrent tellement les unes des autres qu'en les voyant réunies on ne songerait un seul moment à les attribuer au même peintre. Quelques-uns seulement de ses dessins sont parvenus jusqu'à nous; nous connaissons aussi certaines gravures d'après ses originaux; mais ces œuvres d'une authenticité certaine ne révèlent aucun talent original et n'accusent pas la moindre parenté avec n'importe quelle œuvre de ses deux illustres élèves. Le seul tableau attribué à van Noort qui présente quelque analogie avec ses dessins est le Christ appelant à lui les enfants, du musée de Bruxelles, tableau ne se rattachant d'aucune manière à ceux de Rubens et de Jordaens. Tout nous fait présumer qu'on le tenait pour un bon maître primaire, habile à enseigner aux commençants les rudiments de leur métier et qui se faisait fort bien voir de cette jeunesse. En dépit des assertions de nombreux biographes, qui lui attribuent un caractère brutal et d'autres défauts encore, ce fut sans doute un fort digne homme. (1)



TÊTE DE FEMME
Dessin (Musée de Brunswick).

Il est établi que Jordaens n'eut pas d'autre maître, et on serait amené naturellement à en déduire que les premières œuvres de notre peintre devaient refléter la peinture de van Noort. Malheureusement nous ne connaissons pas ces toutes premières œuvres. La première sur laquelle nous oserions placer une date doit être de 1617; la première sur

(1) Voir sur Adam van Noort et l'influence qu'il exerça sur ses élèves, mon ouvrage *Rubens sa vie et son œuvre,* pages 41 et 44.

laquelle se trouve une date remonte à 1618. Jordaens avait alors 24 à 25 ans et ce qu'il peignit à cet âge n'appartient certes pas à sa première production. Au surplus les deux tableaux dont il s'agit diffèrent à tel point l'un de l'autre, qu'il serait impossible d'y trouver à se renseigner le moins du monde sur la manière du maître qui lui apprit à peindre de cette façon. S'il est fort probable qu'Adam van Noort exerça une influence sur Jordaens, il est impossible de déterminer exactement en quoi consistait cette influence. L'élève incontestablement faisait grand cas de son maître, il passa une grande partie de sa vie avec lui; la superbe et vénérable tête de vieillard d'Adam van Noort lui fournit par la suite un de ses modèles favoris, de sorte que ce ne furent pas seulement des liens de famille qui réunirent les deux hommes, mais une vive sympathie et une réelle vénération du cadet pour son aîné.

Le mariage de Jordaens, ses enfants, sa première demeure. — Lorsque Jordaens entra chez Adam van Noort, celui-ci demeurait dans la rue Everdy. Il avait cinq enfants: Jean, Cathérine, Anna, Elisabeth et Adam. (1) Catherine, l'aînée des filles, fut baptisée le 21 août 1589 et quoiqu'elle eût environ quatre ans de plus que Jordaens celui-ci s'éprit d'elle et ils devinrent mari et femme. Le mariage fut célébré dans l'église Notre Dame le 15 mai 1616, quatre jours avant que le fiancé eût atteint sa vingt quatrième année. Trois enfants naquirent de cette union, tous trois furent baptisés dans la même église que leurs parents: Elisabeth, le 26 juin 1617, Jacques, le 2 juillet 1625 et Anne Catherine le 23 octobre 1629. La cadette épousa Jan Wierts, un Anversois de naissance, qui faisait encore son droit en 1640, à Louvain et qui se fixa plus tard à La Haye où il remplit les fonctions de président du conseil du Brabant. Le jeune Jacques devint peintre comme son père. On ne trouve rien qui le concerne ni dans les registres de la gilde de Saint Luc, ni dans n'importe quel autre document; il mourut sans doute prématurément. La seule trace que nous ayons trouvée de lui est un tableau du musée d'Amiens, représentant *L'apparition de Jésus comme Jardinier à Marie Madeleine* et signé *J. Jor. junior 1650*. Jordaens fit un dessin du même sujet, appartenant à M. Fairfax Murray à Londres.Les personnages et les attitudes sont les mêmes, mais dans l'œuvre du père la conception et l'exécution accusent plus de souplesse et sont imprégnées de plus de réalisme. L'arrière plan est pris par des bouquets d'arbres et l'entrée d'une maison en pierre de taille. L'œuvre du fils est plus académique et plus banale aussi. Elisabeth demeura auprès de son père jusqu'à la fin de sa vie et elle mourut, sans avoir été mariée, le même jour que lui, le 18 octobre 1678.

Après son mariage Jordaens alla demeurer avec ses parents ou dans leur voisinage. En 1618, nous les trouvons mentionnés tous deux sur le rôle d'enterrement de Jean Moretus, décédé le 11 mars de cette année: „Adam van Noort ende behoudsone Everdystraat" (2) (Adam van Noort et son gendre rue Everdy). Le beau père possédait dans ladite rue deux maisons à porte cochère, jardin et dépendances, qu'il avait achetées en 1598 et qu'il revendit en 1622. Le 15 janvier 1618, Jordaens et sa jeune femme achetèrent une propriété située dans la partie orientale de la rue Haute, proche de celle du négociant Bakx et comprenant une grande maison de derrière avec cour et entrée par la porte cochère. Adam van Noort prit une hypothèque de 2000 florins sur cet immeuble. (3) Jordaens et sa femme transportèrent

(1) P. Génard. — *Album der Lucasgilde*, p. 129.
(2) Archives du Musée Plantin-Moretus. Dans ces archives sont conservées les listes des noms des parents et amis à qui était notifié le décès d'un membre de la famille.
(3) F. Jos. van den Branden. — Ouvrage précité. P. 816.

leurs pénates dans cette maison où le beau père les rejoignit plus tard. Le rôle d'enterrement de Melchior Moretus mentionne van Noort comme habitant chez son gendre dans la rue Haute.

JORDAENS, PEINTRE A LA DÉTREMPE. — En 1615, l'année avant son mariage Jordaens fut admis comme maître libre dans la gilde de Saint Luc dont les registres le qualifient de „Waterschilder". Il faut en conclure que notre artiste peignait à la détrempe. Le maître dont le nom suit le sien, Matheus Matheusen, est intitulé de même. En 1610 on admit deux autres peintres à la détrempe, Alexandre Adriaensen et Matheus de Peuter. En 1610 et en 1613, on inscrit deux „doeckschilders" appellation synonyme de „waterschilder". Parmi les nombreux élèves d'Adam van Noort Jordaens est le seul qui soit appelé waterschilder; l'atelier de son maître n'aurait donc été fréquenté qu'exceptionellement par ce genre de peintres.

Van Mander nous fournit quelques particularités sur ces peintres à la détrempe. Parlant de Pierre Vlerick, né à Courtrai en 1539, il dit, en un flamand archaïque que nous transposons de notre mieux, que „son père lui voyant des dispositions pour les arts „graphiques, le mit en apprentissage chez un Water-verwe Schilder en dehors de la porte „de Tournai, nommé Willem Snellaert, lequel était un peu plus fort dans son art que les „autres peintres de toiles (doeckschilders) très nombreux dans la ville et assez vulgaires". Après diverses aventures Pierre arriva certain dimanche ou autre jour férié aux portes de Malines et s'étant assis au bord de la grand route pour se reposer il se mit à pleurer en se sachant sans ressources. Des passants lui demandèrent la cause de ses larmes et lui posèrent d'autres questions encore, notamment s'il connaissait quelque métier. Pierre leur répondit qu'il était peintre. „Or, comme il y avait à Malines beaucoup de ces peintres à „la détrempe (Water-verwers), il fut emmené par quelques amis de ceux-ci. Ils procédaient „de telle façon que chaque toile passait par plusieurs mains, l'un faisait les visages et les „mains, l'autre les vêtements ou les paysages; quant à Pierre il fut chargé de peindre les „compartiments dans lesquels on mettait les inscriptions". (1) Dans sa biographie de Hans Bol. Van Mander rapporte encore qu'à l'époque dont il s'agit il y avait bien à Malines 150 doekschilders ou waterverfschilders. (2)

Le jeune Constantin Huygens, secrétaire du prince d'Orange, plus tard Guillaume III, nous fournit aussi divers renseignements sur les peintres à la détrempe. Il écrit dans son journal, sous la date du 3 août 1675: „Le comte de Hornes nous montra quelques tapis- „series peintes à la détrempe où les contours des figures étaient imprimés avec des plaques „de bois; elles faisaient beaucoup d'effet, mais elles ne résistent pas à l'eau où à l'humi- „dité." (3) Le 16 juin 1677, Huygens, se trouvant à Anvers, note encore: „Le prince d'Orange „m'envoya voir les patrons d'une œuvre que Rubens avait exécutée pour l'empereur; „c'étaient des chasses fort bien peintes à la détrempe. Les pièces au nombre de sept „mesuraient, chacune, environ neuf aunes". Constant Huygens se trompe en affirmant que Rubens aît jamais peint des chasses à la détrempe ou de toute autre façon pour le compte de l'empereur; mais il est probable qu'il existait des patrons de cette espèce et qu'on les peignait parfois sur toile en imprimant les figures à l'aide de bois. Il arrivait même qu'on

(1) VAN MANDER. — *Het Schilder-boeck,* 1618, 167*b*.
(2) Id. Id. 177*a*.
(3) Le journal de Constantin Huygens fils, durant les campagnes des années 1673, 1675, 1677 et 1678. Publications du Historisch Genootschap. Utrecht 1881. P. 51.

les peignît sur papier. Il résulte de la description des patrons expédiés le 5 juillet 1651 à Hambourg par le négociant en tapisseries anversois François Smits, que Jordaens peignit semblabes patrons: „et sur deux pièces de patrons en papier, représentant des chevaux „(van actiën van peerden) peints par Jordaens, le premier grand de huit rolles et l'autre „de neuf rolles; à raison de six cents florins la pièce". (1)

Jordaens n'est pas appelé waterverfschilder seulement dans les registres de la gilde de



L'ADORATION DES BERGERS — Dessin (British Museum, Londres).

Saint-Luc. Sandraert après avoir mentionné une couple de ses premiers ouvrages poursuit en ces termes: „Celles-ci et d'autres excellentes œuvres excitèrent la jalousie du très célèbre „Rubens, lequel constatait combien cet artiste (Jordaens) se rapprochait de lui au point même „de le surpasser en naturel et en vérité, si bien que leurs œuvres à tous deux étaient „souvent comparées entre elles et que si celles de Rubens étaient d'une invention et „d'une fantaisie plus riches, on reconnaissait à celles de Jordaens une meilleure facture „et plus de naturel. Néanmoins tous deux étant des hommes très intelligents continuèrent „à vivre en bonne amitié, chacun s'efforçant d'étendre le champ de ses connaissances.

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN. — P. 827 de l'ouvrage précité.

„On prétend toutefois que Rubens, envieux des dons naturels de Jordaens comme peintre „à l'huile et ayant voulu les lui faire perdre, imagina de faire peindre par Jordaens, à la „détrempe, sur papier, les grandes tapisseries qui lui avaient été commandées par le roi „d'Espagne. Les tisserands auraient travaillé d'après ces patrons esquissés d'abord en petites „grisailles par Rubens. A la vérité Jordaens exécuta merveilleusement ces cartons à l'aquarelle, „mais l'emploi prolongé de ce procédé affaiblit considérablement ses dons naturels et tant „prisés de peintre à l'huile, genre dans lequel il avait excellé. Il en advient ainsi de tous „ceux qui peignent beaucoup la fresque, à la détrempe, ou en miniature, à la gouache et „à l'aquarelle; en s'adonnant à ce genre, si d'aventure ils peignent de nouveau à l'huile, leur „couleur se réduit à la froideur et à la maigreur de l'aquarelle. Jordaens en souffrit beaucoup „par la suite". (1)

Ces lignes furent écrites en 1671 lorsque Jordaens était âgé de 78 ans. Les tapisseries en question, peintes par Rubens pour le roi d'Espagne, sont certes les Métamorphoses d'Ovide qui furent achevées en 1637 par Rubens et ses élèves. Rubens peignit les esquisses à la couleur, avec ses élèves il transporta ensuite ces compositions sur la toile. Jamais la série ne fut traitée en tapisseries, mais elle servit sous forme de tableaux à la décoration de la Torre de la Parada. Jordaens perdit tout aussi peu ses dons de peintre à l'huile, après 1637, qu'il collabora aux *Métamorphoses* de Rubens. Il n'y a à retenir de l'historiette ci-dessus que cette particularité qu'à la fin de la carrière de Jordaens on se rappelait encore le genre de peinture dans lequel il avait débuté. Cette tradition jointe à cette circonstance qu'après 1660 sa couleur dégénéra souvent en un ton sourd et sombre, aura fait naître la légende complaisamment reprise par Sandrart qui se trouvait cependant en position d'être mieux informé.



TÊTE D'HOMME. — Dessin (Musée de Brunswick).

Jordaens ne peignit donc point de cartons pour le roi d'Espagne. Cela ne veut pas dire qu'il n'exécuta jamais pareil genre de peinture. Nous reviendrons plus loin sur quelques cartons peints par lui. Constatons, en attendant, que François Mols — dans un de ses manuscrits se rapportant aux peintres d'Anvers et utilisés par Kramm — nous apprend que quelques patrons de tapisseries exécutés à la détrempe par Jordaens furent vendus à Anvers vers 1770, et que ces cartons portaient le millésime 1620. (2)

Dans sa jeunesse il exécuta donc des peintures à la détrempe servant à décorer des parois ou utilisées comme patrons par des tisserands de tapisseries, et il est probable qu'il se livrait déjà à semblables travaux en 1615, lorsqu'il fut agréé comme maître dans la gilde de Saint-Luc.

Nous n'avons pas rencontré dans notre pays de pareils patrons, mais le musée patriotique

(1) JOACHIM VON SANDRART. — *Teutsche Academie*. II. 336.
(2) KRAMM. — *Leven en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Schilders.* — Article „Jordaens", p. 822.

de Hanovre conserve une série de pareilles peintures. Elles datent de la fin du 17e siècle et appartiennent au couvent de Marienwerder; elles représentent peintes, assez rudement sur une toile grossière, différents épisodes bibliques: Moïse frappant le rocher pour faire jaillir l'eau, Rebecca donnant à boire à Eliézer, Jacob luttant avec l'ange. Ces scènes sont entourées d'encadrements décoratifs comme les bordures des tapisseries de l'époque. Dans une vente à Londres en 1773 deux cartons de Jordaens à sujets folâtres, vinrent sous le marteau du commissaire priseur. En 1803, à la vente François Pauwels, à Bruxelles, se trouvait un autre carton pour tapisserie, de Jordaens, représentant *l'Astronomie* mesurant 3.40 sur 2.52. Ses dessins prouvent à toute évidence qu'il ne se borna pas à peindre à la détrempe dans sa jeunesse, mais qu'il pratiqua ce genre durant sa vie entière. Ces dessins sont innombrables et ce qui les distingue avantageusement de ceux de tous les autres maîtres flamands, c'est qu'ils sont rarement exécutés à la plume ou à la craie noire ou rouge, mais très souvent rehaussés de vives couleurs appliquées au pinceau. Nombre de ceux-ci ont servi de patrons pour tapis. Pour ses dessins notre peintre demeura donc un aquarelliste. Ces dessins mêmes attestent qu'à l'encontre de ce que prétendent ses biographes trop fantaisistes, jamais sa couleur ne devint froide et maigre; au contraire, ces aquarelles se recommandant par un coloris aussi riche et aussi luxuriant que ses peintures les plus montées de ton.

On a émis l'hypothèse que la profession du père de Jordaens aurait décidé de celle qu'il choisit pour son fils. En mentionnant le paiement de sa cotisation de maître en 1615, les comptes de la gilde le nomment „Jacques Jordaens, peintre, fils de marchand de toiles (lijnwatierssone)" en établissant ainsi un rapprochement entre la profession paternelle et l'art du jeune Jacques. Parmi les toiles débitées par le père il devait se trouver des tentures coloriées et le marchand aurait compté sur les pinceaux de son fils pour la peinture de celles-ci. Rien de plus possible, même de plus probable; toutefois nous ne possédons aucune preuve certaine à cet égard.

Le Christ en Croix de l'église des Dominicains à Anvers. — Le tableau de Jordaens le plus ancien de ceux sur lesquels nous possédions quelque renseignement historique est son *Christ en Croix* de l'église Saint Paul, l'ancienne église des Dominicains, à Anvers. Il date très problablement de 1617. Vers cette année les Dominicains commandèrent une série de quinze toiles représentant les quinze mystères du Rosaire et destinées à orner le bas-côté gauche de leur église où elles se trouvent encore. Les documents contemporains mentionnant cette commande nous font défaut, mais sur l'extérieur des volets fermant le tableau fourni par Rubens et représentant la *Flagellation du Christ,* on lit que cette œuvre fut exécutée en 1617. „*Hanc vividam flagellati Salvatoris nostri Jesu Christi imaginem, exquisitissima arte depictam, ecclesiae Sti Pauli dicavit P. P. Rubens MDCXVII*". L'œuvre ne fut revêtue de cette inscription qu'au commencement du XIXe siècle et nous ignorons à quelle source a été puisé le millésime en question; dans tous les cas celui-ci n'est pas tombé du ciel. La manière seule dont le tableau est peint, suffirait à établir qu'il remonte en effet à l'an 1617 ou aux environs de cette époque. Il est non moins certain que le tableau de van Dijck réprésentant le *Portement de la Croix* et qui figure à côté de celui de Rubens, appartient à la même période. Donc la date en question est confirmée par le style de ces deux œuvres; aucune autre de la série ne la contredit.

Le seul renseignement qui nous ait été légué sur la commande des mystères du Saint-Rosaire, se trouve dans les Archives de l'église Saint-Paul. L'importance en est trop grande



LE CHRIST EN CROIX (Eglise Saint-Paul, Anvers).

[illegible] conserve une série de pareilles peintures. [illegible] de la fin du 17e siècle [illegible] au couvent de Marienwerder; elles [illegible] peintes, assez rudement [illegible] toile grossière, différents épisodes bibliques: [illegible] frappant le rocher pour faire [illegible] l'eau, Rebecca donnant à boire à Eliézer, Jacob luttant avec l'ange. Ces scènes sont [illegible] d'encadrements décoratifs comme les bordures des tapisseries de l'époque. Dans une vente à Londres en 1773 deux cartons de Jordaens à sujets folâtres, vinrent sous le marteau du commissaire priseur. En 1803, à la vente François Pauwels, à Bruxelles, se trouvait un autre carton pour tapisserie, de Jordaens, représentant *l'[illegible]* mesurant 3.40 sur 2.52. Ses dessins prouvent à toute évidence qu'il ne se borna pas à peindre à la détrempe dans sa jeunesse, [illegible] qu'il pratiqua ce genre durant sa vie [illegible]. Ces dessins [illegible] ce qui les distingue avantageusement de ceux de [illegible] exécutés à la plume ou à la craie [illegible] appliquées au pinceau. Nombre de [illegible] ses dessins notre peintre demeura donc un [illegible] de ce que prétendent ses biographes [illegible] et maigre; au contraire ces aquarelles [illegible] riche et aussi luxuriant que ses peintures les plus [illegible]

[illegible] hypothèse que la profession du père de Jordaens aurait décidé de celle [illegible] pour son fils. En mentionnant le paiement de sa cotisation de maître en 1615, [illegible] comptes de la gilde le nomment „Jacques Jordaens, peintre fils de marchand de toiles ([illegible])" en établissant ainsi un rapprochement entre la profession paternelle et l'art du jeune Jacques. Parmi les toiles débitées par le père il devait se trouver des tentures [illegible] et le marchand aurait compté sur les pinceaux de son fils pour la peinture de [illegible] plus possible, même de plus probable; toutefois nous ne possédons aucune preuve [illegible]

[illegible] des Dominicains [illegible] quelque renseignement [illegible] église des Dominicains, à [illegible] les Dominicains commandèrent [illegible] mystères du Rosaire et destinées à orner [illegible] trouvent encore. Les documents contemporains [illegible] mais sur l'extérieur des [illegible] le [illegible] *Flagellation du Christ*, on lit que cette œuvre [illegible] *Salvatoris nostri Jesu Christi imaginem, exqui-* [illegible] *P. P. Rubens MDCXVII*. L'œuvre ne fut [illegible] du XIX [illegible] nous ignorons à quelle [illegible] dans tous les cas celui-ci n'est pas tombé [illegible] qu'il remonte en effet [illegible] certain que le tableau de [illegible] *Portement* [illegible] côté de celui de Jordaens [illegible] par le style de [illegible]

[illegible] des mystères du Saint- [illegible] en est trop grande


V. LEER SC.

au point de vue de l'histoire de la peinture anversoise, pour que nous nous dispensions de la reproduire intégralement. Il en existe deux copies, remontant toutes deux à une époque ultérieure au commencement du XVIIe siècle, et identiques à quelques détails près. Voici la traduction du document dont la saveur est évidemment plus grande dans l'original flamand:

1. L'Annonciation commandée par Mons. Peeter Spronk, exécutée par Bael (Henri van Balen), coût . . . . 216 florins
2. La Visitation commandée par Pierre Bouvreij et Jean Bapt. de Vos, exécutée par van Franck . . . . 120 „
3. La Naissance du Sauveur commandée par la demoiselle Wissekerke exécutée par Corn. de Vos . . . . 138 „
4. La Purification.
5. Jésus parmi les docteurs, dont les frais ont été couverts par nombre d'aumônes, exécuté par Matthieu Voet . . . . 96 „
6. Le Jardin des oliviers (het hofken) commandé par la Veuve Vloers, exécuté par David Teniers . . . . 102 „
7. La Flagellation commandée par monsieur Louis Clarisse, exécutée par monsieur Pierre Rubens . . . . 150 „
8. Jésus couronné d'épines, commandé par monsieur Adam Verjuijs, exécuté par Antoine de Bruijn . . . . 96 „
9. Le Portement de la Croix, commandé par monsieur Jean van den Broeck exécuté par van Dijck . . . . 150 „
10. Le Crucifîment commandé par la demoiselle Madeleine Lewieter, exécuté par Jordaens . . . . 150 „
11. La Résurrection commandée par P. Mag^{r} Bouchet, exécutée par Arnold Vinckenborgh . . . . 66 „
12. L'Ascension commandée par mons. Colijn, exécutée par Arnold Vinckenborgh 120 „
13. La Descente du Saint Esprit, commandée par Corn. Verbeeck, exécutée par Matthieu Voet . . . . 102 „
14. L'Assomption de la Vierge dont les frais ont été couverts par des aumônes, exécutée par Aertsen . . . . 66 „
15. Le Couronnement de la Sainte Vierge, commandé par la veuve Capello, exécuté par Arnold Vinckenborgh . . . . 66 „

Nous ignorons qui était la demoiselle Madeleine Lewieter, la donatrice du tableau de Jordaens. Ce nom de famille sonne étrangement, mais nous le rencontrons à différentes reprises à Anvers au cours des XVIIe et XVIIIe siècles: il figure notamment sur deux des cloches du carillon de Notre Dame fondues en 1655, à côté d'un certain Roger Le Witre, marguillier; une dame Marie Catherine Lewiter, épouse de Sébastien Jacob, mourut le 18 mars 1702 et fut enterrée dans l'église Sainte Walburge. Constatons que le tableau de Jordaens fut payé le même prix que ceux de Rubens et de van Dyck; notre peintre était donc classé déjà parmi les maîtres fameux.

Le tableau de l'église des Dominicains représente Jésus en croix. Le Sauveur a expiré, ses yeux sont clos, la tête a fléchi sur l'épaule gauche, le torse décrit une forte courbe. A droite Marie, debout, écarte legèrement de son visage la draperie bleue qui lui enveloppe

la tête et tout le corps. A ses côtés, à l'avant plan, se tient l'apôtre Jean entièrement drapé dans un manteau rouge, les mains jointes, et contemplant le Sauveur avec une pitié extrême. A droite, en avant aussi, Marie Madeleine s'agenouille, éplorée; derrière elle on voit une vieille en robe bleue, l'une main portée à son visage, l'autre à son cou.

C'est une scène de désolation, plus contenue chez tel personnage, plus ostensible chez tel autre. La lumière répandue à profusion est interrompue par des ombres différant de teintes, mais toujours floconneuses et translucides. Sur le corps du Christ est projetée une chaude et pleine clarté à ombres brunes; dans le cou de Marie se jouent des bleus vagues et le visage de la femme en larmes reflète des tons d'un rouge feu. L'horizon s'embrase aux ardeurs du soleil couchant, et ces feux se refléchissent sur les pieds du Christ et les jambes de Jean. Le sang du divin Crucifié dégoutte le long de ses bras et de ses mains, de sorte qu'une tonalité rouge baigne aussi bien le dessus que le dessous du tableau. Le tout représente une puissante tache de lumière et de couleur. Les tons sont brisés. Le manteau rouge de Jean, le manteau bleu de Marie, la robe d'un brun doré et le linge blanc de la Madeleine offrent des lueurs tempérées par des ombres discrètes.



MÉLÉAGRE ET ATALANTE — Dessin (M. Masson, Amiens).

Ce qui nous frappe le plus, non sans nous déconcerter un tantinet, c'est que cette peinture diffère si foncièrement de toutes celles qui suivirent. Dès l'année 1618, Jordaens s'engage dans une voie bien déterminée et bien personnelle, absolument caractéristique, tout à fait différente de celle adoptée par les autres; une direction à laquelle il demeurera fidèle durant de longues années. Par la suite il assagira et pondérera pour ainsi dire sa manière, mais dans tous les stades que parcourra son style, on reconnaîtra un développement logique: il s'agit d'une plante qui germe, pousse, fleurit, fructifie, atteint sa pleine croissance, pour se flétrir et se dessécher ensuite, mais en présentant son caractère original durant tout le cours de son existence. Or le tableau de 1617 ne se rattache en rien à ceux d'une date ultérieure. Appartiendrait-il à une autre période? Il faut repousser cette hypothèse, car le tableau ne s'apparente non plus aux œuvres d'une époque plus mûre. Il est incontestablement dû à Jordaens. Les traits caractéristiques du maître s'y rencontrent en assez grand nombre pour que nous l'affirmions sans hésiter. Par contre, comme ce tableau nous offre en tout aussi grand nombre des

qualités qui lui seront devenues étrangères par la suite, il nous est permis d'en conclure qu'il s'agit ici d'une production pour ainsi dire unique en son genre, sensiblement différente de toutes les autres.

Et pour peu que l'on cherche à s'édifier sur ces qualités étrangères, on en déduit, que cette première œuvre de Jordaens trahit fortement l'influence de ses prédécesseurs. Celle de Rubens est notoire: les jeux alternés de la lumière et de la couleur, la chair potelée du Christ et sa membrure accusée, la teinte plombée des jambes, l'audacieux mouvement du torse et le drame représenté par le groupe entier sont autant de traits apparentant la conception aussi bien que la facture de cette œuvre à celles de Rubens, en même temps qu'ils la différencient totalement de toutes celles que Jordaens produisit durant le reste de sa carrière. Nous nous trouvons donc en présence d'une œuvre dans laquelle il n'a pas encore dégagé toute sa personnalité, mais dans laquelle il s'est assez nettement distingué de ses prédécesseurs, pour ne pas être confondu avec eux et dans laquelle il déploie assez d'originalité pour imposer son œuvre comme telle. D'abord il est déjà coloriste; il assortit ses tons avec éclat et dans toute leur plénitude en un ensemble puissant et harmonieux. Toutes les autres compositions de ces quinze mystères, excepté celle de Rubens, semblent bariolées ou ternes comparées à la sienne. Il a rompu avec l'académie et s'est tourné vers la vérité. Tous ces personnages: la Sainte Vierge, Jean, la Madeleine, la vieille sont des êtres rencontrés dans la vie quotidienne, leurs traits sans être désagréables ne sont guère idéalisés; ils sentent et se comportent comme de simples mortels. Jean se tient, pour ainsi dire stupéfait par ce qu'il voit et ce qu'il se refuse à croire, le regard fixé sur la croix, les mains tendues instinctivement en avant; une jambe devant l'autre. Marie écarte d'un mouvement naturel le voile de son visage, elle a les lèvres serrées par une douleur contenue, les yeux rougis par les larmes, la main appliquée contre son cœur comme pour en comprimer les battements. Marie Madeleine est plus théatrale; sa robe couleur d'or et son linge blanc sont rabattus jusqu'à la ceinture de sorte que l'excès de sa douleur lui a fait négliger toute retenue et qu'elle a le torse entièrement nu. Ce sont certes des personnages de l'Evangile, mais ce sont aussi de pauvres humains, endurant une souffrance démesurée et exprimant naïvement ce qu'ils éprouvent.



FEMME EN TRAIN DE BOIRE
Dessin (Musée de Brunswick).

Le métier est déjà fort mûr: les dégradations de lumière et d'ombre sur la poitrine du Christ, le jeu des ombres sur la draperie de la Madeleine, le chatoîment des lueurs du crépuscule à l'arrière plan et les reflets de ces lueurs sur les personnages, sont magistralement compris. Jordaens est déjà un artiste plein d'audace, original par sa façon de voir le monde et de concevoir son art. Le tableau a pourtant des faiblesses: le clair obscur un peu confus et embrouillé sur les visages de Marie, de Jean et de la vieille femme, les

ombres projetées assez arbitrairement sur le corps du Christ et la contorsion exagérée du torse, enfin le débraillé de la toilette de la Madeleine sont autant de preuves que le peintre tâtonne encore et n'est pas encore complètement maître de sa forme.

Le Christ en Croix. Rennes. — Un tableau du même sujet et traité à peu près de la même manière se trouve au Musée de Rennes. Il provient de l'église du Béguinage à Anvers, où, d'après J. B. Descamps, il se trouvait au dessus du tombeau des deux béguines Marie de Hester et Claire de Moy. En 1794, ce tableau fut emporté par les Français et donné plus tard au Musée où il se trouve encore. Le Christ mort s'allonge jusque vers le sol, le bloc sur lequel reposent ses pieds n'ayant que quelques pouces de hauteur; le corps est suspendu perpendiculairement, la tête a fléchi sur la poitrine; une mèche de cheveux s'échappe de dessous la couronne d'épines. A gauche se tient Marie drapée des pieds jusqu'à la tête dans une étoffe d'un bleu verdâtre; elle fait face au spectateur, mais elle détourne la tête et fixe ses regards vers le Sauveur. Près d'elle se tient une autre femme éplorée; elle joint les mains; elle porte une robe rouge, un voile noir lui enveloppe la tête et le cou. A droite est une jeune femme dont les doigts crispés et le visage incliné caressent avec tendresse et compassion le corps du divin supplicié. Marie Madeleine s'est accroupie au pied de la croix; vêtue d'une robe jaune clair et d'une robe de dessous à raies bleues, échevelée et éplorée, elle appuie la tête sur une main, plongée dans de douloureuses réflexions. A l'arrière plan se trouve l'apôtre Jean dont l'attitude semble assez indifférente et étrangère à ce qui se passe; derrière lui une vieille femme lève les yeux vers le ciel.

Le Christ est compris comme celui de l'église des Dominicains: le torse épais, de la lumière sur les bras et la poitrine, la tête dans une ombre ardente. Marie a la même expression de douleur muette et déchirante; Madeleine aussi mélodramatique que dans l'autre tableau, s'est affaissée sous l'empire du désespoir. Ici encore la figure de la femme qui se presse au corps du Christ est bien touchante. L'influence de Rubens se montre visiblement dans le jeu de la lumière et de l'ombre, dans le reflet sur la robe rouge foncé de la femme à gauche. L'analogie entre le Christ au calvaire de Rubens au Musée d'Anvers et celui de Jordaens à Rennes est saisissante. Dans cette dernière œuvre l'expression de la douleur demeure bien humaine sans tomber dans les gestes académiques conventionnels. Il s'agit de nouveau d'une scène de douleur muette et profonde chez des adorateurs qui se sont étroitement resserrés autour du bien-aimé réduit à une majestueuse inertie. Comme dans l'autre tableau aussi certaines figures sont moins heureuses. Saint Jean y étale la même indifférence et Madeleine le même débraillé. Les deux œuvres semblent d'environ la même époque, mais dans celle de Rennes le talent du peintre s'est affiné, et étant donné sa parenté avec le tableau de Rubens peint en 1620, elle aura été exécutée vers 1621.

Le Christ en Croix. Ecole Teirninck, Anvers. — Un troisième Christ en croix se trouve à l'école Teirninck à Anvers; il décorait autrefois l'autel de la chapelle, mais il a été transféré à présent dans le petit musée avec les autres tableaux appartenant à cet établissement. Tout récemment il fut restauré et débarrassé de la crasse qui le rendait presque méconnaissable; malheureusement le temps et cette restauration lui ont fait perdre beaucoup de sa fraicheur et de son lustre primitifs. Le Sauveur vient d'expirer, il est suspendu à la croix au milieu du tableau. Marie se tient à gauche, les mains croisées, la tête levée vers le Christ; enveloppée entièrement dans un manteau bleu; une profonde détresse se lit sur son visage et dans toute son attitude; à terre est une femme éplorée

tenant sur les genoux un enfant dont la tête repose sur sa poitrine. A droite, au pied de la Croix est assise la Madeleine drapée de bleu clair et de jaune, les mains jointes sur son giron, la tête appuyée contre la jambe du Crucifié. Près d'elle se tient Jean vêtu d'un ample manteau rouge qu'une main cachée sous ses plis relève un peu, tandis que l'autre main est tendue vers le divin maître. Derrière l'apôtre est un homme juché sur une échelle placée contre la croix. A l'avant plan des ossements d'hommes et d'animaux. Le ciel est couvert.

La couleur est appliquée à pleines coulées sur les draperies de la Vierge, de Jean et de la Madeleine. Les ombres sont accusées, les chairs d'un brun rosâtre pour autant qu'il s'agisse encore de la couleur primitive. Le bras du Christ est noueusement musclé; on peut compter les côtes de sa poitrine. Les tons plats ininterrompus, les chairs brunâtres, la simplicité de la composition, la manière dont sont peints les cheveux plantés, comme dans les plus anciens exemplaires du *Satyre et du Paysan,* en une toison épaisse et drue sur la tête de l'Evangéliste, attestent une production des débuts du peintre. Tout comme dans le tableau de l'église des Dominicains, la douleur sur le visage de la mère de Dieu est rendue d'une façon poignante. Nous retrouvons aussi dans le Calvaire de l'Ecole Teirninck certaines figures du tableau de ladite église: la Vierge en bleu, Saint Jean en rouge, Madeleine en jaune brun sont les mêmes dans les deux tableaux. Ce Calvaire aura problablement été peint quelques années seulement après celui de 1617. Avec les autres tableaux appartenant à l'Ecole Teirninck, il faisait partie de la collection du chanoine Christian Teirninck, mort en 1745. A l'origine, il ornait probablement un autel. Il fut gravé par Schelte a Bolswert du vivant de Jordaens, preuve que celui-ci y attachait du prix. La gravure diffère notablement de l'original. L'échelle appliquée contre la croix n'y figure plus. Marie porte une main à sa poitrine, l'autre pend le long du corps. Le Christ n'a pas encore expiré. Ces modifications furent introduites par Jordaens afin d'améliorer le groupement des personnages: la composition y a gagné en simplicité, mais par contre elle est devenue plus raide et plus compassée.

Au XVIII[e] siècle il se trouvait encore un *Christ en Croix* par Jordaens, dans l'église du couvent des Minimes à Anvers. (1) Un autre, provenant de l'église des Chartreux à Bruxelles, fut vendu en 1785 lors de la fermeture et de la vente des couvents. Un cinquième, appartenant d'abord à l'église de l'Oratoire, à Tournai orne à présent la cathédrale de la même ville; un sixième provenant de l'église Saint Gommaire à Lierre, est à présent dans la cathédrale de Bordeaux. Nous parlerons de ces deux derniers dans un autre chapitre.

L'ADORATION DES BERGERS. STOCKHOLM. — Le plus ancien tableau de Jordaens, portant une date, est *l'Adoration des Bergers* du musée de Stockholm. Marie est assise avec l'enfant dans son giron; Saint Joseph, debout derrière elle, se tient d'une main à la charpente du toit; près de lui un adolescent contemple la mère et le nouveau né. A gauche, un berger les deux mains appuyées sur sa houlette, et penché, le cou tendu, vers l'enfant. Derrière ce berger, une jeune bergère au chapeau de paille et une vieille, la tête ceinte d'un linge blanc. En y regardant de plus près, on découvre dans le ciel des têtes d'anges, vaporeuses comme des nuées. A l'avant plan une cruche à lait en cuivre, dont l'anse assez large porte cette inscription I. IORDÆNS FECIT 1618.

Nous nous trouvons ici devant le vrai Jordaens, le Jordaens tel qu'il nous est connu, le maître en possession de sa personnalité et exprimant clairement, librement et sincèrement sa façon de comprendre son art. La différence est grande entre lui et ses prédécesseurs.

(1) REYNOLDS. *Voyages,* II 179. — P. GÉNARD. *Notice sur Jacques Jordaens,* p. 31.

D'abord au point de vue de la conception. Rubens et avec lui ou avant lui des centaines d'autres peintres nous représentent *l'Adoration des Bergers* comme une scène dans laquelle le surnaturel joue un rôle capital. Marie offre son fils nouveau-né comme un prodige aux candides paysans; une lumière céleste nimbe le visage du petit et son corps projette souvent un radieux éclat sur toute la scène. Les anges descendus du ciel pour annoncer et saluer sa venue, pâtres et bergères s'agenouillent devant lui, le contemplent avec une respectueuse admiration et lui apportent des présents. Chez Jordaens, *l'Adoration* se réduit à l'importance d'une visite de villageois à une simple accouchée. Marie est bien une mère pour de bon; ses formes épaisses, sa physionomie de bonne ménagère déjà mûre, ses dehors familiers et quasi bourgeois ne suggèrent rien de virginal. Nous voilà loin aussi de la beauté opulente, dont les chairs fermes comme celles de la pêche en ont aussi l'éclat vermeil, de la beauté que Rubens prêtait à ses Madones; non, ses traits se sont épaissis et même un peu flétris par la vie sédentaire et les soucis du ménage, mais elle est la mère pleine de tendresse, pressant son nourrisson contre son sein, le contemplant avec une naïve sollicitude, sans fierté et sans adoration, sans s'extasier au sujet de la grâce merveilleuse qui lui a été témoignée, sans accuser rien de supérieur, d'auguste et d'ineffable dans sa personne physique ou morale: c'est une bonne ménagère flamande, comme le peintre en avait vu des centaines. Et l'enfant n'est rien de plus qu'un simple rejeton des hommes: un bébé endormi, la bouche ouverte, ni nu, ni angélique, mais tenu bien chaud dans ses langes, soigneusement emmailloté, protégé et dorloté par sa mère. Les autres personnages sont à l'avenant. Joseph n'est pas le comparse insignifiant, mais il présente une tête vigoureusement caractéristique sans rien de bien patriarcal, mais vénérable tout de même. Les bergers et les bergères sont des personnages de la vie journalière; le mouvement d'attendrissement du plus jeune, à droite, son expression devant le frêle nouveau né est prise sur le vif; la pastourelle au chapeau de paille est une gentille fillette du voisinage qui est venue poser pour une accorte et saine paysanne et la vieille à ses côtés, qui fait contraste avec cette jeunesse, n'est autre qu'une commère du quartier, qui n'a pu se dispenser de venir féliciter sa voisine. Tous, tant qu'ils sont, représentent de braves gens, tels qu'on les rencontre en réalité, ni plus distingués, ni plus vulgaires que les autres, sains et vigoureux, plutôt de bonne mine comme



LA FUITE EN EGYPTE — Dessin (Louvre, Paris).



L'ADORATION DES BERGERS (Musée de Stockholm).

D'abord au point de vue de la conception. [illegible] d'autres peintres nous représentent l'*Adoration des Bergers* comme une scène dans laquelle le surnaturel joue un rôle capital. *Marie* [illegible] comme un prodige aux [illegible] paysans; une lumière céleste nimbe [illegible] du petit et son corps projette souvent un radieux éclat sur toute la scène. Les anges descendus du ciel pour annoncer et saluer sa [illegible], pâtres et bergères s'agenouillent devant lui, le contemplent avec une respectueuse admiration et lui apportent des présents. Chez Jordaens, l'*Adoration* se réduit à l'importance d'une visite de villageois à une simple accouchée. [illegible];



ses formes épaisses, [illegible] ne suggèrent rien de original. Nous voilà loin aussi de la beauté opulente, dont les chairs fermes comme celles de la pêche en ont aussi l'éclat vermeil, de la beauté que Rubens prêtait à ses Madones; non, ses traits se sont épaissis et même un peu flétris par la vie sédentaire et les soucis du ménage, mais elle est la mère pleine de tendresse, pressant son nourrisson contre son sein, le contemplant avec une naïve sollicitude, sans fierté et sans adoration, sans s'extasier [illegible] de la grâce merveilleuse qui lui a été témoignée, sans accuser rien de [illegible] d'auguste et d'ineffable dans sa personne physique ou morale: c'est une bonne ménagère flamande, comme le peintre en avait vu des centaines. Et l'enfant n'est rien de plus qu'un [illegible] rejeton des hommes: un bébé endormi, la [illegible] angélique, mais tenu bien [illegible] dans ses langes, soigneusement [illegible] et dorloté par sa mère. Les autres personnages sont à l'avenant. Joseph [illegible] insignifiant, mais il présente une [illegible] vigoureusement caractéristique [illegible] patriarcal, mais vénérable tout de même. Les bergers et les bergères sont des [illegible] de la vie [illegible]: le mouvement d'attendrissement du plus jeune, [illegible] devant le frêle nouveau-né est prise sur le vif; la pastourelle au [illegible] est une gentille fillette du voisinage qui est venue poser pour une [illegible] et la vieille à ses côtés, [illegible] avec cette jeunesse, [illegible] commère du quartier, qui [illegible] féliciter sa voisine. [illegible] ils sont, représentent de braves gens [illegible] en réalité, ni plus [illegible] que les autres, sains et [illegible] de bonne mine comme


v LEERS



L'ADORATION DES BERGERS
(Dessin, Musée Boymans, Rotterdam).

Jordaens les aimait, comme il les avait vus dans son entourage et comme nous les reverrons dans ses ouvrages suivants.

Joseph ouvre la série de ces têtes de caractère si fréquentes dans son œuvre; le berger de gauche exprimant son émotion par une si amusante contorsion du cou et du visage est le premier de ces rustres sur lesquels le peintre exercera sa belle humeur si cordiale; la bergère au chapeau de paille la première des avenantes jeunes femmes dont il pare ses joyeuses tablées et qui gardent un air digne et distingué parmi les convives les plus turbulents.

La facture est encore plus originale que les types. La peinture est luisante et polie avec une dureté d'émail. Peu de jeux de lumière et de couleurs, peu de modelé dans les chairs. Les tons sont très montés, tout d'une pièce, sans nuances. Marie porte un manteau bleu foncé sur du linge blanc, le jeune berger de droite a une blouse verte, celui de gauche un vêtement rouge; toutes couleurs simples appliquées sans transition l'une à côté de l'autre. Les ombres sont fortes, les reflets répandus sur les visages sont lourds et sombres, le contraste de la lumière et des parties ténébreuses fortement accentué. Jordaens rompt courageusement et délibérément avec les tons et les teintes à reflets prodigués dans les œuvres des Romanistes, avec la peintre onctueuse d'Otto Vénius et de Rubens. Jordaens entendit peindre les gens sains et robustes avec une vigueur et une robustesse appropriées à ces modèles, sans adoucissement, sans atténuation de la forme ou du ton. Par la suite il tendra à fondre ou à amortir sa facture, mais en somme celle-ci demeurera puissante, pleine de saveur et de spontanéité.

Le tableau en question fut acquis en 1779 par Gustave II roi de Suède.

Il en existe un second exemplaire, appartenant au prince Lichnowsky à Kuchelna en Silésie, ne portant point de date, mais certes de la même époque, présentant les mêmes tons éclatants et vifs, les mêmes fortes lumières, les mêmes types énergiques, la même peinture ferme comme l'émail. Ce n'est point une copie du tableau de Stockholm; beaucoup de détails diffèrent dans les deux toiles; c'est un second et superbe exemplaire du même sujet, dépassant même le premier.

Nous avons rencontré chez des particuliers diverses répliques de ces Adorations, mais dues à des pinceaux étrangers.

L'Adoration des Bergers. Brunswick. — Jordaens traita fort souvent le même sujet. Une version qui se trouve au Musée de Brunswick se rapproche le plus du tableau de 1618, elle est peinte tout à fait dans la même manière et remonte indubitablement à la même année. La composition est à peu près restée la même. Le poupon emmailloté dans une étoffe jaune clair, repose, endormi, dans le giron de Marie. Elle le presse tendrement contre sa poitrine

et le couve d'un regard plein de sollicitude, mais au lieu de la matrone imposante et déjà marquée nous nous trouvons en présence d'une jolie jeune femme, presque d'une enfant. Joseph a la même physionomie vénérable; il accroche de nouveau la main à une des solives du plafond, mais le jeune homme à côté de lui s'appuie sur sa houlette tandis que le berger de gauche pose à présent les mains sur la jarre de cuivre. La sémillante pastourelle au chapeau de paille se retrouve ici; la vieille est remplacée par un jeune berger portant la main à sa poitrine. L'exécution est du même genre, seulement le feu qui couve dans les ombres a plus d'ardeur ici et le reflet est rose sur le visage de la jeune bergère, brun sur celui de Saint Joseph.

Un dessin rouge et noir du British Museum de Londres s'apparente étroitement au tableau du musée de Stockholm. Le centre en est formé par une feuille sur laquelle figurent six sur sept des personnages du tableau; tout alentour ont été collées des bandes revêtues d'autres personnages. Marie est assise au milieu, l'enfant s'est réveillé et elle lui tend le sein. Joseph s'accroche encore à la charpente du toit, mais il se penche plus en avant; le pâtre de droite est emprunté au tableau de Brunswick, celui de gauche, au mouvement contorsionné, à celui de Stockholm. La bergère au chapeau de paille est remplacée par une autre portant une cage à poulets sur la tête, la vieille a été reléguée plus sur la gauche. Trois figures ont été ajoutées à gauche, deux vieux bergers et un enfant; celles de droite aussi ont éte augmentées de deux autres, un vieux menant un bélier et un enfant jouant de la flûte. A l'arrière plan l'âne et le bœuf relèvent la tête, un grand chien occupe l'avant plan. La curiosité est encore le sentiment dominant chez toute cette affluence; mais la scène s'est élargie, il y a plus de mouvement dans les personnages, et leurs physionomies ont une expression plus vivante. Jordaens donne ici une première preuve du plaisir qu'il éprouvait et du talent qu'il mettait à peindre ou à dessiner les animaux. Le dessin nous requiert aussi par sa facture originale. Il est croqué à larges traits; l'artiste n'a recouru ni à la plume, ni au crayon; il n'a guère songé à la finesse de l'exécution, mais il a jeté le tout sur le papier, par taches et par coups, et en dépit de cette fougue la chose est solide, consistante, vivante et juste.

L'Adoration des Bergers. Gravure Marinus. — L'*Adoration des Bergers* que nous connaissons par la gravure de Marinus, mais dont le tableau n'a pas été retrouvé, appartient incontestablement aux premières années de Jordaens. L'Enfant Jésus y a toujours sa tête poupine et il est emmailloté dans le vêtement de sa mère, mais celle-ci le tient à présent sur le bras d'où il dévisage les pasteurs avec curiosité. Derrière son béguin rayonne une auréole. Marie est une grâcieuse jeune femme; Joseph est plutôt devenu un comparse. Les bergers sont compris d'une toute autre façon, ils forment une famille et ils vénèrent le nourrisson avec une ferveur vraiment touchante. L'homme et la femme sont agenouillés devant Marie. La femme a joint les extrémités de ses doigts et elle contemple tendrement le divin nouveau-né; l'homme a versé, d'une cruche qu'il tient à la main, une jatte de lait qu'il offre à l'enfant. Derrière le couple agenouillé, se tiennent l'aîné de ses deux garçons qui joue sur la flûte une villanelle en l'honneur de l'Enfant-Dieu, et le cadet en train de souffler sur un brasier, afin de procurer un peu de chaleur au petiot. Plus en arrière encore est l'aïeule, vue seulement jusqu'aux épaules, et une femme portant une cage sur la tête, mais dont on ne distingue qu'une main. Une ferveur plus douce et plus intime se dégage de ces humbles; leur groupe a plus de cohésion; une lumière plus riche éclaire la scène, et cette lumière a aussi plus de jeu. Mais à en juger par la gravure, la couleur est encore drue, les têtes trop durement démarquées, le côté rustique prédominant.

Pour cette *Adoration des Bergers* Jordaens fit une esquisse en blanc et noir appartenant au Musée de Rotterdam. Les figures sont les mêmes, sauf qu'il y a un personnage de plus et que le jeune garçon ne souffle plus sur le brasier. L'arrière plan ne présente plus une porte comme dans la gravure, mais un rideau suspendu à une tringle.

Dans la succession de Rubens (Anvers, 1640) se trouvait encore une *Nativité* autrement dite *l'Adoration des Bergers* par Jordaens (No. 266 de la *Spécification*). L'œuvre appartient évidemment à la première période.

Le Paysan et le Satyre. Gravure de Vorsterman. — Une des premières œuvres de Jordaens fut le *Satyre et le Paysan.* Sandrart le confirme en ces termes: „Une de ses premières œuvres fut tirée de cette fable d'Esope dans laquelle on raconte comment un satyre, ayant fait la connaissance d'un paysan dans la forêt, accompagna celui-ci dans sa demeure, mais qu'il en sortit parce qu'il avait vu son hôte souffler le chaud et le froid de la même bouche — un excellent tableau, que Lucas Vorsterman grava sur cuivre par la suite". Dans la fable d'Esope, *l'Homme et le Satyre* les choses ne se passent pas tout à fait de cette façon; la version originale est celle-ci: „Certain homme s'était lié d'amitié avec un Satyre et ils mangeaient ensemble. C'était l'hiver, et pour se réchauffer l'homme portait les mains à la bouche et soufflait dessus. Le Satyre lui ayant demandé la raison de ce procédé, l'homme répondit: „Je réchauffe mes mains transies par le froid". La platée fumante ayant été servie, il arriva que l'homme se mît à souffler aussi sur cette nourriture. Interrogé de nouveau sur le motif de cette action, il répondit cette fois: „Je refroidis ma bouillie". A quoi le Satyre fit cette déclaration: „Je répudie ton amitié, parce que ta bouche souffle à la fois le chaud et le froid"".

Quelques versions de la même légende font de l'homme un passant ou un pèlerin que le satyre emmène dans sa grotte. Jordaens a conçu le sujet à sa façon: l'homme devient un paysan au foyer duquel se passe la scène. L'anecdote lui fournit l'étoffe et l'occasion de représenter un ménage de paysans attablés, tout comme il avait trouvé dans *l'Adoration des Bergers* le prétexte à un autre tableau rustique. Le premier sujet qu'il puisa dans l'Évangile, fut une scène de paysans; de même pour sa première illustration de la littérature profane il arrêta son choix sur une action se passant dans un intérieur de simples campagnards.

Il ne s'inquiète guère de la morale de la fable; à la différence de la conception d'Esope, il ne tient point le paysan pour un homme suspect: il s'agit simplement d'un cultivateur qui se régale de sa bouillie et qui puise dans ce frugal repas une des principales jouissances de sa vie. Jordaens éprouvera le même plaisir à célébrer d'autres bâfrées encore; il a commencé par le mangeur le plus fruste, par le pauvre hère dont il goûte toute la rondeur et la rusticité. Tout le reste est accessoire: le satyre n'est là que pour corser un peu la scène et afin de procurer au peintre l'occasion de brosser un savoureux morceau dont l'imprévu et le fantastique contrastent vivement avec ce que le sujet proprement dit comporte de familier.

Le tableau concordant avec la gravure de Vorsterman commentée par Sandrart, appartient à M. Alphonse Cels de Bruxelles. Il représente un ménage de paysans attablés; la femme à l'arrière plan, son enfant sur les genoux. Elle plonge la cuiller dans un plat de terre brune posé devant elle sur la table. Le paysan, assis à droite, souffle sur la cuiller avec laquelle il a puisé la bouillie dans une écuelle qu'il tient à la main. Derrière lui se tient une servante coiffée d'un chapeau de paille et appuyant un bras au dossier d'un fauteuil en osier dans lequel est assise une vieille. A droite est le satyre: le torse nu, les cheveux gris, la

longue barbe grise aussi, les reins enveloppés d'une peau de chèvre à longs poils et d'une ceinture de pampres. Il lève la main de manière à souligner du geste l'admonestation qu'il fait au paysan. Sous la table s'allonge un chien au pelage brun et noir; un coq perche sur la chaise d'osier. La gravure diffère du tableau en ce sens que dans son état actuel celui-ci a été raccourci tant du côté gauche que du droit, de sorte que la cheminée derrière le satyre, une partie du bras de la fille de ferme à gauche et aussi de la chaise sur laquelle est assis le paysan ont été amputées. La composition du tableau qui servit au graveur ne diffère de celle de l'original que par des détails anodins: ainsi le béguin de l'enfant est remplacé par une tignasse frisée et l'ouverture ménagée dans le mur derrière la servante au chapeau de paille a été munie d'un treillis.

La peinture du tableau de M. Cels est de nature identique à celle de *l'Adoration des Bergers* de Stockholm sauf que la tonalité générale est plus brune et plus foncée. Les tons les plus montés sont appliqués à larges, fermes et pleines coulées sur la toile. La nappe blanche, le plat de terre rouge se font triomphalement valoir au milieu du tableau; les pieds du tréteau en plein soleil rivalisent de puissance avec ceux-ci; le paysan, en casaque rouge d'une seule teinte comme d'une seule pièce, et avec ses jambes nues, pour ainsi dire polies par le grand air, la paysanne aussi, avec son visage glabre, sa poitrine blanche et le linge immaculé de sa chemise, ne le cèdent en rien non plus au reste, quant à la bravoure du ton. Rien d'éclatant comme le coq juché sur la cage; rien d'à la fois plus large et plus onctueux que le chien relégué sous la table: deux merveilles de la peinture animalière. Mais Jordaens prouve encore plus clairement que dans son œuvre de 1618, qu'il peut s'attaquer victorieusement à bien d'autres tons encore. Le satyre, la vieille femme et le visage de la servante sont peints dans l'ombre. Le chèvre-pieds est encore peint dans une pâte dure, il a la complexion rugueuse et comme parcheminée; mais il est isolé de l'éblouissante lumière répandue dans le milieu du tableau et se trouve voilé par une ombre transparente dans laquelle les milliers de rides et de petits plis de la peau amènent des ondulations et des variations, en même temps qu'elles affinent et approfondissent l'expression du visage. Ce clair-obscur s'assombrit encore sur les traits de la vieille et de la servante, mais sans pourtant que la vie cesse d'illuminer leur visage à travers cette ombre veloutée. La touche contracte je ne sais quoi d'opulent et un fluide plus spirituel semble s'exhaler des physionomies à travers cette lueur ardente.



LE PAYSAN ET LE SATYRE
(Dessin, Mr. Fairfax Murray, Londres).

Nous retrouvons ici, plus ou moins modifiée, la facture de l'*Adoration des Bergers* de Stockholm et nous pouvons en déduire que les deux tableaux datent a peu près de la même année; une deuxième preuve nous en est fournie par ce fait que la servante au chapeau de



LE PAYSAN ET LE SATYRE (M. A. Cels, Bruxelles).

[illegible] aussi les [illegible] et d'une [illegible] de pampres. Il lève [illegible] qu'il [illegible] au paysan. Sous la [illegible] un coq perche sur [illegible] d'osier. La gravure diffère du tableau [illegible] que dans son état actuel celui-ci [illegible] tant du côté gauche [illegible] du [illegible], de sorte que la cheminée derrière le [illegible] une partie du bras de la fille de ferme à gauche et aussi de la chaise sur laquelle est assis le paysan ont été [illegible]. La composition du tableau qui servit au graveur ne [illegible] de celle de l'original que par des détails anodins [illegible] remplacé par une [illegible] l'ouverture [illegible] de paille [illegible].

La peinture [illegible] *[illegible] des* [illegible] de Stockholm sauf que la tonalité [illegible] brune et plus foncée. Les [illegible] sont appliqués à larges, [illegible] collées sur la toile. La nappe [illegible] de terre rouge se font [illegible] valoir au milieu du tableau: [illegible] en plein soleil rivalisent [illegible] avec ceux-ci; le paysan, en [illegible] seule teinte comme d'une [illegible] sa [illegible] poitrine [illegible] et le linge immaculé de sa chemise, ne le cèdent en rien non plus au reste, quant à la bravoure du ton. Rien d'éclatant comme le coq juché sur la cage; rien d[illegible] plus [illegible] que [illegible] de la peinture [illegible] prouve encore plus [illegible] que dans son œuvre de 1618, qu'il [illegible] attaquer victorieusement à bien d'autres [illegible] encore. Le satyre, la vieille femme et le visage de la servante sont peints dans l'ombre. Le chèvre-pieds est [illegible] dans une [illegible] complexion [illegible] et comme parcheminée: mais il est isolé de l'éblouis[illegible] répandue dans le milieu du tableau et se trouve voilé par une ombre trans[illegible] les milliers de rides et de petits plis de la peau amènent des ondu[illegible] en même temps qu'elles [illegible] et approfondissent l'expression du [illegible] s'assombrit [illegible] de la vieille et de la servante, [illegible] leur visage à travers cette ombre veloutée. La bouche [illegible] semble s'exhaler [illegible] physionomie [illegible].



[illegible]

Nous retrouvons ici [illegible] *des Bergers* de [illegible] et nous pouvons en déduire que [illegible] de la même [illegible] preuve nous en est [illegible] chapeau de



paille du *Satyre et le Paysan* est peinte d'après le même modèle que la jeune bergère coiffée de même dans l'*Adoration des Bergers* et que le modèle qui posa pour le satyre dans l'un est identique à celui qui servit dans l'autre à incarner Saint Joseph. De plus l'enfant sur les genoux de la paysanne n'est autre, probablement, que la fille aînée de Jordaens, Catherine, née le 26 Juin 1617, qui peut avoir environ un an et demi sur ce tableau.

La mère, sur le même tableau, n'est pas moins probablement la femme de Jordaens, Catherine van Noort, que nous rencontrons ici pour la première fois. Son visage est très reconnaissable par l'ovale allongé de son galbe, le front protubérant, les yeux à fleur de tête, les grosses lèvres et le menton en galoche. C'est bien la même figure que la Madeleine dans le *Christ en Croix* de l'église des Dominicains, mais dans ce dernier tableau les cheveux étaient d'un blond doré; ici ils sont d'un noir foncé comme d'ailleurs dans tous les autres tableaux où nous la rencontrerons encore. Dans son rôle de paysanne elle accuse plus de vigueur physique que d'intelligence déliée. Elle porte bien les 29 ans qu'elle comptait en 1618.



LE PAYSAN ET LE SATYRE (Pinakothèque, Munich).

LE SATYRE ET LE PAYSAN, BUDAPESTH, MUNICH, CASSEL, etc. — Une deuxième version du même sujet et sans doute de la même époque est celle du Musée de Budapesth. La composition en concorde entièrement avec celle du tableau précédent. Le satyre, à droite, a la même forme et le même geste; comme dans l'autre toile la jeune paysanne est assise derrière la table avec son enfant sur les genoux; le paysan en train de souffler occupe la même place à l'écart, la vieille est assise dans son fauteuil d'osier avec le coq perché par dessus sa tête, le même chien se tient sous la table. Seulement cette fois la paysanne détourne la tête à droite et l'une main repose sur la table au lieu de tenir la cuiller; l'enfant nu-tête montre sa tignasse bouclée; le paysan arbore ce bonnet bleu en forme de houppe dont Jordaens coiffera souvent ses rustres. La jeune fille de ferme au chapeau de paille n'est pas de la partie cette fois et sa place est prise par la vieille au fauteuil d'osier. La peinture est plus sombre et plus grossière que dans le tableau précédent.

Un troisième exemplaire se trouve à la Pinacothèque de Munich. Le paysan au bonnet bleu est assis à la même place et dans la même attitude que dans les deux tableaux précédents; la vieille au coq et au siège à niche en osier, est assise à côté de lui et tient sur les genoux le bébé, d'un an plus âgé à présent; la mère est debout derrière le satyre; celui-ci, plus jeune, est assis sur une chaise haute. Au dossier de la chaise du père s'accoude

un jeune garçon au dessus duquel une vache avance la tête; le chien est toujours sous la table, le chat sous la chaise du paysan; sur la table figurent le traditionnel plat de terre rouge et une corbeille de fruits.

La peinture est toujours plane et solide sans rien présenter de remarquable quant au jeu des teintes. Par contre les combinaisons de la lumière sont plus riches: à l'arrière plan, à gauche, règne une sombre ardeur, à droite de pesantes ombres noires; la chair brune du satyre devient encore plus foncée sur le côté; celle du paysan est moins brune; celles de la femme et de l'enfant roses et claires. L'enfant, occupant le milieu de la scène, est tout à fait délicieux.

La quatrième et la plus remarquable de ces versions primitives du *Satyre et le Paysan* est celle du Musée de Cassel (No. 92, autrefois No. 266). Ici le paysan, assis derrière la table, avale sa bouillie; la paysanne, son enfant sur les genoux, s'est mise à sa gauche; le satyre, sur la chaise haute, occupe la droite. Entre celui-ci et le paysan, s'est faufilé un garçonnet devant sa platée de bouillie. Derrière le couple attablé il y a debout une vieille coiffée à son tour du chapeau de paille pointu et un jeune paysan en bonnet bleu à houppe. Le chat s'est installé sous la chaise du satyre.

La peinture demeure tout aussi ferme, la couleur tout aussi intense; la nappe de toile blanche, la robe rouge et le jupon bleu de la femme, l'épaisse couverture jaune clair dans laquelle est emmitouflé l'enfant, les deux plats de terre rouge fournissent les tons francs et sonores. Opposés à ceux-ci se présentent, en teintes plus discrètes, le corps gros et ridé du satyre, les mains et les pieds nus de la paysanne, sa tête et sa poitrine plus blanches, le tout traité avec un soin extrême et peint avec un art déconcertant. Le Satyre est une des figures magistrales de Jordaens; tous se tournent vers lui, il représente le centre de l'action; aussi le peintre l'a-t-il rendu digne de ce prestige. Il nous a exposé avec complaisance la nature de ce dieu sylvestre et il s'est plongé voluptueusement dans la contemplation de sa charnure surhumaine. La candeur du chèvre-pieds s'effarouche au spectacle de l'action équivoque du rustaud; il relève les bras en un mouvement de pénible surprise; il se rejette en arrière en même temps qu'il penche le menton vers la poitrine; il fixe ses regards sur la bouche suspecte avec un geste d'une éloquence saisissante. La tête du satyre est bien celle dont on doterait un homme des bois: de forme épaisse, profondément ravinée, la barbe et la chevelure incultes; le corps est massif, la peau rugueuse comme l'écorce des vieux arbres qu'il hante; les bras aussi noueux que des branches-mères. Mais sur ce corps taillé à grands coups, la lumière et l'ombre se livrent à des jeux splendides; la tête plongée dans une obscurité épaisse est pourtant imprégnée d'une ardeur intense; des touches ensoleillées avivent les plis des rides, les franges de la barbe, les broussailles des cheveux, la couronne de feuillage qui lui ceint la tête. La lumière, projetée victorieusement sur la poitrine, y combat les ombres réfugiées dans les plis et les sinuosités du cuir; les oppositions d'ombre et de lumière se produisent non moins vigoureusement sur les bras et les mains. L'ensemble du personnage synthétise en quelque sorte la lutte, ou mieux l'harmonie de l'ombre et de la lumière.

Remarquable aussi la tête de la vieille, étincelant avec plus de discrétion dans le brasier des couleurs ambiantes. Entre ces figures enflammées se glisse la fraîche et charmante tête du jeune garçon, sans une ombre comme sans un souci sur le visage. Le chat sous la chaise du satyre est un bijou de peinture animalière. Tout concourt à faire de ce tableau un véritable chef-d'œuvre, le premier auquel nous puissions donner ce nom; le progrès est visible et, pourtant, vu les ombres pesantes, les oppositions bien tranchées de l'ombre et de

la lumière, nous nous trouvons certainement devant une des premières œuvres de Jordaens, peinte vers 1620 ou peu de temps après.

Une autre œuvre que nous ne connaissons que par la gravure de Jacques Neefs, présente beaucoup d'analogie avec la composition précitée. La paysanne à l'enfant et le paysan avalant sa bouillie sont les mêmes. Le satyre est encore assis sur une chaise haute, mais son geste a changé. Il a entrepris le paysan pour lui faire comprendre la cause de sa méfiance. Une vieille verse du lait dans une écuelle placée devant le satyre, le coq perche sur un volet mal ajusté et le chien demeure toujours sous la table. Une nouvelle figure est intervenue. Derrière le mangeur de bouillie est un second rustre coiffé du bonnet bleu traditionnel; il fait le bouffon, rit d'un air hébété, tire la langue, tandis que la bouillie lui dégouline le long du menton. C'est le premier personnage falot que nous rencontrons dans l'œuvre de Jordaens. Pour la première fois l'intérieur du paysan est étoffé avec quelque complaisance; la marmite est suspendue au dessus de l'âtre; un chapelet d'oignons festonne le manteau de la cheminée; les cruches sont accrochées aux parois, sur la tablette de la cheminée s'alignent les plats, les canettes et un chandelier. Cette composition nous est encore connue par un petit tableau, sans doute une réplique du plus grand gravé par Neefs, appartenant à M. Léon Janssen de Bruxelles.

Un tableau de l'Ermitage, à Saint Pétersbourg, représente identiquement la même scène, sauf que la vieille ne verse plus de lait au satyre, mais prête une oreille attentive à ce qu'il dit; sous la table un plat rouge remplace le chien jusqu'à présent inséparable de ce sujet et qu'on voyait encore sur la gravure.

Jordaens fit peindre sans doute par ses aides ou ses élèves, plus d'un exemplaire du *Satyre et le Paysan*. Comme d'habitude ils copiaient les figures et les accessoires du maître, non sans apporter quelque modification dans l'arrangement; ils peignaient le tout dans la manière de l'original, aidés dans leur besogne par le maître même. Le chevalier de Wouters d'Oplinter à Bruxelles possède une de ces répliques. Le paysan est attablé, les jambes croisées; le satyre lui tient compagnie, une écuelle de bouillie devant lui. Cette dernière particularité est la plus frappante dans cette composition. On rencontre encore ici la femme avec l'enfant sur les genoux et derrière elle un autre enfant, derrière le paysan une vieille à chapeau pointu et un jeune paysan. Entre le paysan et le satyre s'insinue encore une seconde tête d'enfant. Le ton général est d'un brun roux, sans grand éclat. La lumière est tempérée sur le groupe du satyre et du paysan, elle est pleine et ardente sur la paysanne. C'est un Jordaens d'estimable aloi, trop bon pour être dû exclusivement à un élève, mais marqué insuffisamment au cachet du maître pour être tout entier de sa main: sans doute le produit de la collaboration du professeur et de l'élève.

Le *Satyre et le Paysan* du Musée de Cassel (No. 93, autrefois 102) pour être de même tout à fait peint dans la manière de Jordaens, n'est pas de sa main. Il s'agit incontestablement d'un autre tableau d'atelier.

Jordaens peignit donc au moins cinq fois, à des intervalles rapprochés, le *Satyre et le Paysan*, ce qui prouve à quel point ce sujet l'avait séduit; on peut même affirmer que c'est dans ces tableaux qu'il trouva sa voie et sa propre manière. Aussi personnelle que fût cette manière, les deux courants artistiques qui se partageaient l'époque ayant précédé directement celle de Jordaens et qui régnaient même encore parmi ses contemporains, étaient venus s'y fondre. Durant le seizième siècle une partie de l'école flamande et surtout l'école anversoise s'efforçait d'observer et de rendre la réalité telle qu'elle se présentait dans la vie journalière. Quentin Massys (1460?—1530) avait commencé. Ses chauffeurs dans le volet de droite de

la *Mise au Tombeau*, son *Peseur d'Or* (Louvre), son *Receveur des Accises* (Anvers) étaient des bourgeois comme il en avait vu travailler autour de lui. Jan van Hemissen (1504—1556), Pieter Aertszen (1508—1573) Pieter Huys (1519—1581), Joachim de Beuckelaer (1540—1573) peignirent des gens et des scènes de la vie journalière. Jérome Bosch (1460?—1516) mêla les cauchemars de son imagination aux réalités les plus triviales; Pierre Breughel le Vieux (1520?—1569) fut son successeur immédiat, mais chez lui l'élément fantastique se confond



LE PAYSAN ET LE SATYRE (Musée, Cassel).

avec la vraisemblance ou mieux avec la vérité des scènes de mœurs rustiques ou bourgeoises directement observées. Tous ces artistes auxquels on peut ajouter Corneille Massys, fils de Quentin, Marinus van Roemerswæl, Lucas de Leyde, demeurèrent étrangers à l'influence italienne. Leurs figures sont généralement de proportions moyennes, très montées de ton et de contours accentués. Ils aimaient leur peuple, trouvaient ses faits et gestes pittoresques et si les formes de leurs héros manquaient de beauté classique, ils y voyaient, par contre, des traits et des angles plus originaux que la correction académique et assez riches de teintes et de tons pour leur fournir matière à piquantes et savoureuses illustrations.

Autour d'eux se pressait la légion des romanistes qui étaient allés apprendre leur art

de l'autre côté des Alpes, transfuges qui trouvaient leur race et leur pays trop grossiers pour être immortalisés par leurs pinceaux, qui n'affectionnaient que de nobles figures engagées dans des actions héroïques, que des personnages universels aux formes sculpturales, au costume n'appartenant à aucune époque et à aucun pays déterminés, que des décors et des milieux tout aussi dénués de couleur locale et de cachet ethnographique. Ils étaient plutôt les représentants de l'école que de la vie, plutòt des généralisateurs que des particularistes, des fervents du beau plutôt que du vrai. Ils peignaient de grandes toiles; leurs couleurs séduisantes et moelleuses ménageaient d'agréables transparences et de capricieux jeux de lumière. Ce mouvement avait eu pour initiateurs, ici, Jan Gossaert de Mabuse (1470?—1541), Bernard Van Orley (1488?—1541) et, avec Frans Floris (1518—1570), les Francken et Martin De Vos, il avait conquis Anvers. En Rubens l'école atteignit son apogée et son terme final; au despotisme d'une tradition il substitua le prestige de son propre génie qui devait régner sur tout le dix-septième siècle.



LA SAINTE FAMILLE
(Musée, New-York).

Surtout dans ses premières œuvres Jordaens demeura fidèle à l'école réaliste du XVIe siècle. En digne continuateur de celle-ci il peignit de préférence des scènes de la vie populaire, des personnages aux traits fortement accusés, vaquant à leurs occupations quotidiennes, comme Quentin Massys avait peint ses artisans, ses prêteurs sur gages, ses amoureux surannés, ses rustres, ses bourgeois et comme le vieux Breughel avait représenté ses patauds et ses pataudes se trémoussant dans leurs sauteries ou s'empiffrant dans leurs bâfrées. Jordaens a le culte de la cuisine copieuse, des ripailles turbulentes, des bouches ouvertes pour boire ou pour chanter, des commères dont les joues potelées et affriolantes provoquent les baisers, des corps largement charpentés, piliers de frairies et de réveillons.

Il choisit ses modèles parmi les gens de son entourage; il répudia les têtes poupines, les carnations douceâtres, les physionomies régulières chères à Martin De Vos; les visages académiques de Frans Floris, les figures sans caractère des romanistes; il n'emprunta pas plus le pathétique et l'héroïsme des Romains de Rubens que la sensuelle opulence, la séduction langoureuse de ses personnages féminins. Il se garda tout aussi bien des exagérations

de l'autre tendance et n'imita point les figures ligneuses et grimaçantes du vieux Breughel et de Van Hemissen. Il ne rechercha pas plus les paragons de beauté que les monstres et les grotesques. Ses types sont simplement bourgeois; suivant leur humeur et leur caractère ils auront l'ivresse espiègle ou stupide, mais même dans leurs rôles sérieux ils ne présenteront jamais une régularité académique. Il allonge généralement l'ovale des visages; il fait saillir le menton et les pommettes, il écarte considérablement les sourcils: ses personnages conviennent mieux aux scènes du foyer domestique qu'aux événements tragiques déterminés par les grandes passions.

Comme les peintres des mœurs rustiques et bourgeoises qui l'avaient précédé, il chérit les couleurs fermes et vigoureuses; il raffole des tons francs: le rouge intense qui fait jaillir des flammes dans l'ardeur amortie d'un arrière-plan; des blancs si éclatants qu'ils illuminent toute la toile. Cette passion lui venait des purs flamands primitifs, de Quentin Massys, de Marinus van Roemerswæl, du vieux Breughel. Dans ses premières œuvres, comme dans les leurs, aucun ton n'est trop puissant, aucune lumière n'est assez éblouissante pour faire ressortir ses crânes figures dans tout leur relief. Mais il n'en était pas moins un fils du dix-septième siècle; dès le debut il brossait largement et à pleine pâte ses scènes profanes aussi bien que ses tableaux religieux, ses personnages en grandeur nature, les membres charnus, les gestes asssouplis. Peu à peu il tomba davantage sous la direction impérieuse et l'influence irrésistible de Rubens; ainsi que nous le verrons plus loin, il se met à peindre des compositions religieuses et mythologiques de grand apparat, aussi radieuses de couleur que de lumière, et des scènes de la vie populaire pleines de vie et d'exubérance auxquelles il prête la même opulence de tons et la même frénésie de mouvement. Il demeure toujours l'observateur éveillé et humoristique de la réalité quotidienne, l'ami de son peuple, le savoureux conteur des mœurs et coutumes de ses contemporains et voisins. Il fait retentir son rire épique etrayonner son coloris éblouissant sur ces scènes de la vie moyenne. Il élève les modestes occupations domestiques et les réunions intimes à la hauteur de grands événements et de véritables solennités; il est le peintre héroïque des déduits et des régals de la bourgeoisie flamande et il incarne ainsi la fusion de la peinture réaliste qui s'était perpétuée durant tout le XVIe siècle, et de l'art italianisé qui s'était implanté à côté d'elle et qui, s'élevant peu à peu, devait la dominer entièrement au XVIIe siècle.

Le Christ au Jardin des Oliviers et la trahison de Judas. — Immédiatement après le *Satyre et le Paysan* gravé par Vorsterman, et un des premiers tableaux de Jordaens, Sandrart renseigne un „Christ au jardin des Oliviers, où il est trahi par le baiser de Judas et assailli ensuite avec fureur par la bande des Juifs, garrotté et entraîné, tandis que Pierre ayant terrassé Malchus, le porte-lanterne, le roue de coups furieux; le tout représenté dans la nuit avec une prodigieuse maîtrise". Nous ignorons où est resté ce tableau et s'il appartient à la première période de Jordaens. En 1779 on vendit à la Cour Saint Georges à Bruxelles une *Trahison de Judas* mesurant 4 pieds 8 pouces de haut sur 3 pieds 9 pouces de large. Le tableau atteignit seulement 7 florins. Dans la bibliothèque de la galerie royale de Copenhague se trouve une esquisse, mesurant 46.5 c.m. de haut et 68 c.m. de large, provenant du château de Fredenborg et représentant la scène de l'Évangile décrite par Sandrart. A droite, élevé un peu au dessus des autres personnages, on voit Judas embrassant le Christ; Malchus est étendu sur le sol; Pierre est agenouillé près de lui et soulève rageusement le glaive avec lequel il va lui emporter une oreille. A gauche une foule de spectateurs assistent à cette double action. Cette esquisse représente probablement le premier projet du tableau perdu.

La Sainte Famille. — La *Sainte Famille* du Musée de Schleissheim appartient sans doute à la première période de Jordaens. La Sainte Vierge, une toute jeune femme, est accroupie et tient à deux mains l'Enfant Jésus, lequel a levé sa menotte en coulant un regard espiègle de côté; la chevelure de Marie est ramenée en arrière; elle est entièrement drapée dans un manteau rouge. A gauche on voit Saint Jean Baptiste avec son agneau, et Sainte Anne assise sur un escabeau d'osier. Saint Joseph est assis sur une chaise de bois, la main droite appuyée au dessus du siège de Sainte Anne. Tous contemplent la mère et l'enfant. La peinture révèle la période de début de Jordaens; la robe rouge de Marie présente des couleurs polies aux chatoîments très prononcés. L'enfant et le mouchoir blanc, enveloppant la tête de Sainte Anne, sont peints de même. La draperie bleu-clair de Joseph, le mur jaune-clair à gauche contribuent à renforcer la dominante fraîcheur et clarté du tableau.

La *Sainte Famille* du Musée de New-York est étroitement apparentée à celle du Musée de Schleissheim. Le groupe de Marie et l'enfant, Saint Joseph et Sainte Anne sont les mêmes dans les deux tableaux. Dans le second on a ajouté une Sainte Elisabeth soutenant le petit Saint Jean juché sur son agneau, et à gauche deux figures d'hommes, Saint Joachim et Saint Zacharie. L'Enfant Jésus foule aux pieds un serpent enlacé autour du globe terrestre. Sous ce globe, une cartouche portant cette inscription: *Radix Sancta et Rami. Rom II. 16.*

Non seulement la composition s'est enrichie de personnages nouveaux mais le groupement est plus artistique et plus réussi. Il s'agit tout bonnement d'une touchante scène de famille. Les grandes personnes prennent un plaisir vraiment familial et bourgeois à voir jouer les enfants. Le petit Jésus, la chemise retroussée, n'est même pas traité avec beaucoup de respect, mais il s'agit d'une de ces familiarités volontaires ou involontaires que Jordaens prendra plus d'une fois, et qui n'est pas rachetée ici par le piédestal assez mal choisi sur lequel il a placé l'Enfant Dieu. Néanmoins un tel sentiment de ferveur se dégage de la tendre attention que tous témoignent au petiot, que ce petit cercle de famille en contracte une certaine sainteté qui l'élève au dessus de la vie journalière.

La figure de Saint Joseph, peinte dans les deux tableaux d'après le même modèle, prouve qu'ils sont de la même époque: dans l'un comme dans l'autre le saint est un vieillard à la barbe pleine, le crâne dénudé, le nez pointu.

Jordaens peignit encore nombre de *Sainte Famille* lesquelles, pour autant qu'elles nous sont connues, appartiennent à la même période de sa carrière, et dans lesquelles les figures, si elles ne concordent pas toujours avec celles décrites plus haut, témoignent toutefois de la même conception. Telle est la *Sainte Famille* du Musée de Dublin, où l'Enfant Jésus est couronné de fleurs et tient dans sa main un collier de perles en forme de chapelet. Marie porte son enfant sur le bras et derrière elle sont Saint Joseph, Sainte Anne et un grand ange. Un tableau de la même composition appartenant à S. Flood Page fut exposé à la Winter Exhibition de Londres en 1892; un autre exemplaire vint à la vente Anguiot (Paris, 1875) et nous fut proposé par M. L. Souillié de Paris; un troisième se trouvait à la vente Verellen (Anvers, 1856); un quatrième appartient au Musée de Lille.

La Sainte Famille. Brunswick. — Un tableau du Musée de Brunswick comporte une toute autre conception de la *Sainte Famille*. La Vierge est accroupie dans un paysage, un genou en terre, tenant son enfant debout sous les bras. Saint Joseph, un lis à la main, se tient à droite et prend le petit par le bras comme s'il l'engageait à se promener avec lui. Au dessus de l'enfant plane le Saint Esprit; au dessus de la tête de Saint Joseph quatre anges tendent une couronne et une palme. Au sommet Dieu le Père trône dans les nuées

Quoique il soit encore fait mention de deux compositions du même genre l'une par Mensært et Descamps comme s'étant trouvée au XVIIIe siècle dans l'église Sainte Catherine à Malines, et dont l'autre figurait au Catalogue des tableaux ayant appartenu aux couvents fermés, et vendues à Bruxelles en 1785, (l'une de ces deux compositions faisait partie de la vente Lebrun, en 1791, à Paris), nous ne pouvons en attribuer la paternité à Jordaens. Aucune des figures ne présente un caractère Jordaenesque déterminé. La robe de Marie avec ses pâles reflets, les anges dans le ciel avec leurs cheveux frisottés et pommadés et leurs petits corps mollement arrondis, et surtout ce nébuleux Dieu le Père n'évoquent en rien notre vigoureux artiste. Saint Joseph, un gaillard solidement bâti, à la longue chevelure brun foncé, à la peau lourdement ombrée, se rapproche le plus de sa manière, mais son expression pateline, le lis dans sa main, cette couronne au dessus de sa tête, sont de nouveau d'une conception si fadasse, qu'il nous est impossible malgré la meilleure volonté du monde, de nous rallier à l'opinion générale.


DÉMOCRITE ET HÉRACLITE.
(Musée, New-York).

Un tableau, présentant beaucoup d'analogie avec celui du Musée de Brunswick, est une *Sainte Famille* qui se trouve au Musée de Gand et qui appartient à M. Scribe. Les trois personnes de la Sainte Famille y figurent aussi. Saint Joseph tient sa palme comme dans le tableau de Brunswick il tient un lis, la Vierge assise avec son enfant sur les genoux est coiffée d'un chapeau dont la doublure de dessous a la forme d'une roue; dans le ciel planent des anges, suspendant une couronne au dessus de la tête du saint. L'analogie est frappante, les modèles sont les mêmes, mais la peinture est d'un brun foncé dans les ombres; en dépit de mérites incontestables la caractéristique de Jordaens manque à ce tableau. Le Louvre possède un dessin de cette œuvre, de nature aussi suspecte que le tableau.

Les Quatre Évangélistes. Louvre. — Les *Quatre Évangélistes* du Louvre sont un des tableaux les plus remarquables de la première période de Jordaens. Ils se tiennent debout tous les quatre et sont vus jusqu'aux genoux; tous dirigent leur regard vers le livre ouvert sur une table. L'arrière plan est pris par une échappée sur le ciel mais surtout par une draperie rouge. Le premier des Évangélistes à gauche se drape dans un manteau jaune-brun, il a le crâne chauve, la chevelure noire, la barbe grise. Il a la main droite passée dans sa barbe et il repose la tête sur cette main; le bras gauche s'accoude à l'épaule du plus jeune à côté de lui. Celui-ci est complètement drapé de blanc, il croise les mains sur sa poitrine et porte l'index de l'une à son menton; de longs cheveux bruns ondulent autour de son jeune visage. Le troisième, dont on ne voit que la figure, a de courts cheveux gris et la barbe grise; il s'appuie, une main levée, à la



LES QUATRE ÉVANGÉLISTES (Louvre).

Quoique il soit encore fait mention de deux [illegible] du même genre l'une par Mensært et Descamps comme s'étant trouvée au XVIII[e] siècle dans l'église Sainte-Catherine à Malines, et dont l'autre figurait au Catalogue des tableaux ayant appartenu aux couvents fermés, et vendues à Bruxelles en 1785, (l'une de ces deux compositions faisait partie de la vente Lebrun, en 1791, à Paris), nous ne pouvons en attribuer la paternité à Jordaens. Aucune des figures ne présente un caractère Jordaenesque déterminé. La robe de Marie avec ses pâles reflets, les anges dans le ciel avec leurs cheveux frisottés et pommadés et leurs petits corps mollement arrondis, et surtout ce nébuleux Dieu le Père n'évoquent en rien notre vigoureux artiste. Saint Joseph, un gaillard solidement bâti, à la longue chevelure brun foncé, à la peau lourdement ombrée, se rapproche le plus de sa manière, mais son expression pateline, le lis dans sa main, cette couronne au dessus [illegible] de nouveau d'une conception [illegible] qu'il nous est impossible malgré la meilleure volonté du monde, de nous rallier à l'opinion générale.



Un tableau, présentant beaucoup d'analogie avec celui du Musée de Brunswick, est une *Sainte Famille* qui se trouve au Musée de Gand et qui appartient à M. Scribe. Les trois personnes de la Sainte Famille y figurent aussi. Saint Joseph tient sa palme comme dans le tableau de Brunswick il tient un lis, la Vierge assise avec son enfant sur les genoux est coiffée d'un chapeau dont la doublure de dessous a la forme d'une roue; dans le ciel planent des anges, suspendant une couronne au dessus de la tête du saint. L'analogie est frappante, les modèles sont les mêmes, mais la peinture est d'un brun foncé dans les ombres; en dépit de mérites incontestables la caractéristique de Jordaens manque à ce tableau. Le Louvre possède un dessin de cette œuvre, de nature aussi suspecte que le tableau.

Les Quatre Évangélistes. Louvre. — Les *Quatre Évangélistes* du Louvre sont un des tableaux les plus remarquables de la première période de Jordaens. Ils se tiennent debout tous les quatre et sont vus jusqu'aux genoux; tous dirigent leur regard vers le livre ouvert [illegible]. L'arrière plan est pris par une [illegible] sur le ciel mais surtout par une draperie rouge. Le premier des évangélistes à gauche se drape dans un manteau jaune-brun [illegible] noire, la barbe grise. Il a la main droite passée dans sa barbe et [illegible] cette main; le bras gauche s'accoude à l'épaule du [illegible] est complètement drapé de blanc, il croise les mains [illegible] à son menton; [illegible] dont on ne voit [illegible] a de courts cheveux gris [illegible] main levée, à la



tenture du fond; le quatrième à l'extrême droite est drapé dans une étoffe lilas foncé bordée de fourrure; de la main gauche il presse son livre contre la poitrine et dans la droite il tient la plume avec laquelle il va écrire, il a une vieille tête énergique, ridée et parcheminée que nous rencontrerons souvent encore dans les tableaux de Jordaens.

De nouveau cette peinture vous frappe par sa robustesse, par la franchise avec laquelle les rides sont taillées dans la peau, les cheveux plantés sur la tête, par la crânerie avec laquelle les plis sont cassés. Le peintre est toujours le glorificateur de la force, le coloriste hardi et sûr, qui étale à l'avant plan la draperie blanche du jeune Évangéliste et qui possède assez de confiance en lui même pour faire harmoniser avec ce blanc crû les tons neutres et sombres des autres vêtements. Le ton diffère de celui de quelques tableaux antérieurs par sa clarté chaude et généreuse, et par la transition bien fondue des divers degrés de cette ardeur. La lumière, répandue à larges flots, est projetée avec violence sur le personnage en blanc poussé en avant, elle s'étale paisiblement, avec une force diminuée de moitié sur la draperie jaune-brun de gauche, elle tombe plus froide sur le vêtement sombre de droite, mais toujours en s'affaiblissant progressivement, sans sauts intempestifs et sans irritantes secousses.



LA SAINTE FAMILLE (Dessin, Mr. Delacre, Gand).

Mais Jordaens se fait encore connaître sous un autre jour dans ce tableau, notamment comme peintre de têtes de caractère, comme liseur dans l'âme humaine. Tous les quatre évangélistes sont des hommes graves et réfléchis; trois d'entre eux sont brunis par le soleil, ridés par le rude travail autant que par les années; non des intellectuels mais de braves gens qui conçoivent sérieusement leur tâche, tout comme ils s'étaient sérieusement attelés autrefois à leur métier, qui s'efforcent de remplir dignement leur nouvelle et plus noble mission. Tous se plongent avec recueillement dans la lecture du grand livre, ils tiennent à apprendre avant d'enseigner. Les deux de devant sont littéralement absorbés dans leurs études et leurs méditations, le cadet porte le doigt à son menton, le plus âgé tourmente sa barbe comme s'il voulait contraindre sa caboche à plus d'attention; le vieillard, un peu en arrière, a l'esprit déjà plus fermé, la contention lui est plus pénible; il pèse ce qu'il déchiffre et ce n'est pas sans hésitation et sans tâtonnements qu'il se logera ces vérités dans la tête. Le troisième, le secrétaire, partage son attention entre ce qu'il lit dans le livre où il puise son enseignement et ce qu'il écrira dans le livre où il note ce qu'il enseignera aux autres; son esprit est tendu, son expression est animée comme chez quelqu'un aiguillonné par le souci de concevoir avec justesse et de rendre avec précision.

Il n'y a pas que la manière de peindre, il existe aussi des preuves plus matérielles, pour établir que ces quatre évangélistes appartiennent à ses premières œuvres, à celles qu'il peignit entre ses vingts et vingt-cinq ans. L'Évangéliste aux cheveux gris est le Saint Joseph de *l'Adoration des Bergers* de Stockholm, il a les mêmes traits dans les deux tableaux et dans tous deux aussi il appuie la main levée contre le dessus de la tenture. En outre ce tableau est un des premiers de Jordaens qui soient mentionnés dans un document. Les *Quatre Évangélistes* ainsi qu'une copie de ce tableau figuraient dans la succession de Pierre Lastman, à Amsterdam, le 7 juillet 1632. (1) Cette copie est probablement le tableau qui se trouve actuellement en la possession de M. Eberhard Clemens à Hambourg. Une autre copie appartient au comte de Harwick à Wimpole. (2) Une troisième se trouve dans le chœur de l'église Saint Jean à Malines. Une quatrième au couvent des Jésuites à Tournai. Cette dernière copie présente une particularité: les autres sont peintes tout à fait dans la manière et la couleur de la première époque du maître, celle-ci est peinte au contraire dans la tonalité de ses dernières années; foncée avec de lourdes ombres, des couleurs coulantes: on dirait une des premières œuvres de Jordaens reproduites par lui même ou par un de ses élèves, vers 1660, dans la manière qu'il avait adoptée à cette époque.

Un de ces exemplaires, l'œuvre originale d'après le catalogue du Louvre, fut gravé par John Dean en 1776 lorsqu'il appartenait à V. M. Picot, et était attribué alors à Rubens et à Jordaens.

Dans la collection Von Speck (Leipzig, 1827) il y avait un tableau de Jordaens, les *Quatre Évangélistes*, avec un ange derrière l'un d'eux.

Le tableau du Louvre provient de la vente Philippe van Dijck (La Haye, 1753) et il appartint plus tard à Louis XVI, roi de France. (3) En divers endroits, notamment aux Musées de Bruxelles, de Gand, de Caen et dans plusieurs collections particulières nous trouvons des figures isolées peintes probablement par Jordaens pour servir d'études à ses Évangélistes, les personnages de son *Abraham et Isaac* du Musée de Hambourg sont des figures du même genre.

Jordaens avait eu un précurseur pour la peinture de ce sujet. L'art de ce précurseur était même apparenté au sien. Nous voulons parler de Joachim de Beuckelaer. De celui-ci le Musée de Dresde possède un tableau représentant les *Quatre Évangélistes*. Trois d'entre eux sont en train d'écrire, le quatrième lève la main. Les deux tableaux ne concordent ni dans la composition, ni dans les formes des figures; il n'y a que le caractère réaliste de Beuckelaer que nous retrouvons dans Jordaens. Celui-ci travaille, il est vrai, dans le genre de son prédécesseur, mais ses formes diffèrent des siennes et, de plus, il met plus de force dans l'expression et de fermeté dans la couleur.

DÉMOCRITE ET HÉRACLITE. — Le *Démocrite et Héraclite* du Musée de Brunswick présente plus d'un point de contact avec les *Quatre Évangélistes*. Le groupe consiste en un vieillard gras et membru, le bras droit accoudé sur le globe terrestre, la main gauche reposant sur celui-ci. Son torse pesant est nu, une draperie bleu violet couvre une de ses épaules. C'est Héraclite mécontent de la marche des choses de ce monde, il a la mine renfrognée et il

(1) A. BREDIUS et Mr. N. DE ROEVER. *Inventaire des Beaux Arts*, appartenant à Pieter Lastman, à Amsterdam, fait le 7 juillet 1632. (Oud-Holland IV, 15): „4 Évangélistes de Jac. Jordaens. — 4 Évangélistes, Copie de Jordaens".

(2) WAAGEN. *Art treasures in England*, IV, 522.

(3) M. von Frimmel (*Blaetter für Gemaelde Kunst*, Heft I und II) prétend que le tableau est mal intitulé et qu'il devrait s'appeler *Le Christ parmi les docteurs de la loi*. Nous ne partageons pas cette opinion. D'abord le tableau fut toujours connu, et même avant 1632 sous son titre actuel; ensuite on ne saurait identifier le Christ de douze ans avec ce jeune évangéliste sur l'épaule duquel s'accoude si familièrement son voisin.

détourne la tête avec découragement. Le visage et les mains sont d'un ton brun, une chaude lumière est répandue sur le bras et le coude droits. Démocrite s'appuie du bras gauche sur l'épaule d'Héraclite et laisse reposer sa main droite ouverte sur le globe terrestre, comme s'il voulait exposer à l'humanité sa conception optimiste de la vie. Il sourit à sa propre philosophie et se moque de l'humeur noire de son confrère. Il a la tête bouclée et la barbe courte, le pli que le rire creuse dans ses joues est dur et profond comme une ornière. Le gros homme est peint avec soin; le tout manque néanmoins de force et de profondeur, les ombres sont trop lourdes. Ce tableau fut probablement peint avant les *Quatre Évangélistes* quand le talent de Jordaens n'était pas encore arrivé à mâturité. La figure de Démocrite rappelle de façon saisissante le modèle qui posa pour l'Évangéliste à la tête frisée, de même que Héraclite fait songer à l'Évangéliste au crâne dénudé, la main tourmentant sa barbe. Jordaens tenait à peindre une couple de têtes fortement caractérisées; l'intention est visible mais la facture est restée en dessous des visées de l'artiste.

Le Musée de New-York possède un second exemplaire du même groupe; lequel figura dans une vente à La Haye, le 3 mai 1729. En 1855 il appartenait à P. A. Verlinden, d'Anvers, qui l'envoya cette année à l'Exposition de l'art ancien. Il fut vendu chez Edouard Verbruggen à Anvers, en 1868.

Dans une vente à Bruxelles, le 25 mars 1849, parut un *Démocrite et Héraclite* exposant aussi leur philosophie à la multitude.

Moïse faisant jaillir l'eau du Rocher. Carlsruhe. — Dès ses débuts Jordaens s'attaqua à des tableaux bibliques de grande dimension et comportant de nombreux personnages. Nous en connaissons deux: *Moïse faisant jaillir l'eau du Rocher,* qui se trouve au Musée de Carlsruhe, et les *Disciples près du tombeau du Christ*, au Musée de Dresde. Les deux tableaux présentent une particularité assez curieuse: ils ne représentent qu'un fragment de la scène. Dans le premier on ne voit ni le rocher que frappe Moïse, ni l'eau qui en jaillit; dans le second on ne voit point le tombeau du Christ, auquel se sont rendus les disciples. Dans les deux tous les personnages se tournent vers la partie invisible de la scène; dans le premier, vers la droite; dans le second, vers la gauche; disposition adoptée déjà jusqu'à un certain point dans les *Quatre Évangélistes.* Jordaens a voulu peindre chaque fois un groupe de personnages animés par une pensée commune, et cette pensée il ne l'a pas fait exprimer par une figure unique ou par quelques unes seulement, mais bien par tout un concours de gens émus de la même façon mais interprétant leur émotion d'autant de manières différentes. Chacun des groupes tient magistralement, et dans la composition de ses tableaux Jordaens a déjà réalisé un notable progrès. Dans ces œuvres il s'affirme comme un jeune artiste qui renouvelle la conception de l'histoire, qui puise dans le sujet ce que celui-ci comporte de vie, qui ne s'ingénie pas à traiter la donnée complètement mais qui en choisit la partie la plus émouvante, les côtés les plus humains, et qui réalise cette conception avec une volonté opiniâtre.

Dans le tableau du Musée de Carlsruhe Moïse se tient à droite d'un rocher dont on n'aperçoit qu'une paroi latérale; il fixe ses regards vers le ciel en implorant instamment le Tout-Puissant, comme illuminé par la confiance qu'il éprouve dans la réussite de son projet: en somme une véritable figure de conjurateur. Derrière lui se presse la foule en proie à des soucis plus matériels, attendant anxieusement la fontaine promise. A l'avant plan un jeune garçon, tout nu, vu de dos, une main levée, l'autre posée sur le bras de son père; puis, le père, accroupi, vêtu seulement d'une draperie verte en guise de ceinture, et tenant

une vache par la longe; derrière ce groupe, un jeune homme et une vieille dont on ne voit que la tête. Au milieu un vénérable vieillard drapé de rouge, un prêtre sans doute, tendant une main suppliante et levant vers le ciel son visage amaigri et contracté par la détresse. Plus à gauche, un jeune homme, le torse nu, le bras levé et qui, la bouche large ouverte, clame son impérieuse douleur; et encore un enfant éploré, soulevé par les mains d'un personnage invisible, un nourrisson rieur porté sur les bras de sa mère. Plus loin et à gauche on distingue deux pesants mufles de bestiaux et un chien sautant vers le jeune homme debout; dans le coin de droite deux moutons, sur le sol une cruche de cuivre et au dessus trois autres jarres portées sur la tête ou sur les épaules par des personnages invisibles.

Le tableau est tout à fait étonnant pour son époque; on le dirait peint d'hier. Il n'en existe pas un second dans l'œuvre de Jordaens, qui présente ce ton clair, voire aigu; nulle part on ne retrouve chez lui ce lilas clair de la tunique de Moïse. La chair nue du jeune garçon, celle de son père et celle de l'homme debout ont un éclat intense et tranchent, comme taillées au couteau, sur leur entourage. La lumière est vive et d'une blancheur crûe; les têtes du bétail aussi sont très appuyées avec des reflets d'une étrange fraîcheur et des tons grisâtres et sourds. D'autres parties semblent négligées ou détériorées, tels les têtes de moutons, les deux têtes à l'arrière plan et le chien bondissant. Nombre de bras et de jambes sont si capricieusement agencés qu'on ne parvient pas à démêler à quels corps ils appartiennent. Le tableau a certes été repeint, il n'y a pas longtemps; surtout dans ses parties claires. Autre particularité étrange: les modèles ne sont pas ceux qui posaient ordinairement pour Jordaens. Moïse, la figure principale ne se retrouve nulle part ailleurs, et les autres, pour autant qu'on puisse discerner leur traits, sont tout aussi insolites.



MOÏSE FRAPPANT LE ROCHER
(Musée, Carlsruhe).

Et pourtant, il n'y a pas à en douter, l'œuvre est bien de la main de Jordaens et notamment de sa première époque. La façon dont sont peints les dos nus avec leurs muscles noueux, les renflements et les saillies bizarres des nuques, la virtuosité avec laquelle sont traités les mufles des bœufs, les frimousses de l'enfant rieur et de cet autre qui pleurniche, sont bien de lui. Le cou si contorsionné et le visage crispé du jeune homme ont été vus déjà dans l'*Adoration des Bergers* de Stockholm. En revanche nous rencontrons ici pour la première fois ces poitrines et ces dos nus qu'il peindra avec tant de prédilection, par la suite, comme de moelleux réflecteurs de la radieuse lumière. Pour la première fois aussi les animaux prennent une place si prépondérante dans ses compositions, et Jordaens fait pressentir déjà la supériorité qu'il acquerra sur tous ses rivaux comme peintre de ruminants, de chiens, de chats, de volatiles et d'autres animaux domestiques grands ou petits. Toute la peinture pour autant qu'on puisse encore la distinguer en dépit des

restaurations qu'elle a subies, est bien de lui et de ses premières années. On rencontre des parties vraiment magistrales dans cette œuvre: la tête du Moïse, celles des deux enfants et les mufles des animaux sont brossés si crânement et si savoureusement qu'il ne faut songer un instant à les attribuer à un autre artiste. Ce tableau représente une transition de ses premiers exemplaires du *Satyre et le Paysan* à sa *Fécondité* du Musée de Bruxelles, et il a dû être peint dans les premières années après 1620.

Une autre composition du même sujet se trouve à Cassel, elle appartient au Musée mais n'y est point exposée. Le sujet est compris d'une toute autre façon. Moïse et Aaron se tiennent, à droite, sur un monticule voisin de la roche d'où jaillissent quatre jets d'eau. Au-dessus du rocher s'arrondit un arc-en-ciel sur lequel trône Jéhovah. Tout Israël se précipite pour se désaltérer: hommes, femmes, enfants encombrent la vallée, les mères portent leurs enfants, un jeune homme son vieux père. Tous souffrent de la soif et ils expriment éloquemment cette torture. Tous sont munis de cruches et de vaisseaux de genres variés. La foule entraîne avec elle des troupeaux entiers de chevaux, de chameaux, de bœufs, de vaches, de moutons, de chèvres. Le sujet devait présenter une attraction irrésistible à un peintre animalier comme Jordaens; toutefois le tableau n'est pas de sa main, son exécution lourde et pâteuse trahit le pinceau d'un élève.



LES DISCIPLES AU TOMBEAU DU CHRIST
(Musée de Dresde).

Les Disciples au tombeau du Christ. Dresde. — L'autre tableau à sujet biblique et apparenté au premier, quoique de moindre valeur, est, comme nous l'avons dit, les *Disciples au tombeau du Christ*, du Musée de Dresde. Les six personnages, quatre femmes et deux hommes, sont tous tournés vers la gauche où ils aperçoivent le tombeau du Christ ressuscité, invisible pour le spectateur. Nous ne voyons, nous, que le devant du sépulcre, la paroi de la roche et le blanc suaire suspendu à l'entrée de la grotte. Jordaens tint surtout à interpréter la curiosité et la surprise des personnages, sentiments que tous éprouvent simultanément, mais en les manifestant chacun à sa façon. Joseph d'Arimathie se tord les mains en un geste de stupeur; il se penche vers le tombeau et ne peut en croire ses yeux. Marie Madeleine assise, la robe flottante, et dont l'ample geste et les non moins amples vêtements occupent presque tout l'avant-plan, écarte les bras et se tourne vers l'apôtre Jean pour lui demander l'explication du prodige. Jean, debout derrière elle, avançant la jambe gauche nue, est drapé dans un manteau écarlate et répond à sa demande. Marie dont on ne voit que la tête enveloppée d'un chaperon bleu foncé, et une jeune femme portant un vase de baume, contemplent la grotte, immobiles et songeuses. Une vieille, munie d'un cierge, concentre toute son attention sur Joseph d'Arimathie, son époux ou son maître, dont le violent émoi l'a frappée.

Le tableau est certes de la première époque et accuse de saisissants traits de parenté avec diverses autres œuvres des mêmes années. Marie Madeleine a quelque chose de tapageur dans la mise et dans le geste qu'elle avait aussi dans le Calvaire de l'église des Dominicains à Anvers; l'apôtre Jean est la même figure que le plus jeune des *Quatre Évangélistes* du Louvre, Joseph d'Arimathie est le même qu'un autre de ces quatre évangélistes. Le modèle qui posa pour les deux personnages présentait une bizarre déformation de l'oreille gauche, l'hélix étant replié en un angle droit, la pointe dirigée contre la tempe. La peinture aussi concorde avec celle des œuvres de la première époque: les bras et les mains de la Madeleine, la jambe nue de l'apôtre sont de teinte brun foncé, d'autres parties sont calcinées jusqu'au noir, tels la vieille au cierge et Joseph d'Arimathie; ni les jours ni les ombres ne sont transparents; le tout est dur. La main de l'artiste accuse encore une certaine gaucherie, son goût n'est guère épuré, sa Madeleine est déclamatoire et le romantisme de Saint Jean fait encore songer à une autre école. J'estime que ce tableau date d'environ 1617. La preuve que Jordaens s'était pourtant déjà fait une conception personnelle de l'art, nous est fournie par son Joseph d'Arimathie qui se précipite subitement en avant les mains tendues comme s'il voulait aussi tâter ce qu'il voit; cette preuve nous la trouvons encore dans la petite mère tenant un bout de cierge à la main, une figure vraiment touchante, moins préoccupée du miracle même que de l'émoi dans lequel il plonge son maître.

Le tableau faisait déjà partie de la collection des princes de Saxe en 1783 et il fut catalogué par Guarienti à cette époque, comme une des plus belles œuvres de Jordaens. En 1734 il figurait à la vente des œuvres laissées par Jordaens et il fut renseigné dans le catalogue, sous le No. 96, en ces termes: „les Femmes au Tombeau du Christ, très beau et très achevé, haut de 7 pieds 4½ pouces, large de 5 pieds 1 pouce". Il fut acquis pour 155 florins. (1) Le cabinet des Estampes de Berlin possède un dessin de cette composition par Jordaens, provenant de la vente Adolphe van Beckerath (Berlin, 1901).

Tableaux Mythologiques. — En ces années Jordaens traita aussi des sujets mythologiques.

Le plus ancien de ses tableaux de ce genre est *l'Offrande à Pomone* du Musée de Madrid. La Déesse, objet de ce culte, n'est pas une idole mais une femme vivante drapée de rouge, couronnée de céréales, les mains tenant une corne d'abondance. Devant elle s'agenouille un jeune garçon vêtu d'une casaque brun foncé et d'une culotte jaune clair. Devant lui, sur le sol, s'étalent des fruits. Une femme habillée de rouge, un enfant sur les bras, invoque la déesse; à côté d'elle on voit une jarre à lait en cuivre et la tête d'un second enfant. Puis se succèdent, en allant de gauche à droite, une vieille au teint hâlé, un berger sa houlette à la main; deux femmes, chacune une jarre à lait sur la tête; une troisième, en chapeau de paille; et enfin trois bergers. A gauche de Pomone on voit deux bêtes à cornes; à l'arrière-plan un rideau blanc et un ciel bleu à nuages blancs.

Le tableau est fortement marqué au cachet de Jordaens: il a voulu peindre une scène de la vie rurale; les personnages sont empruntés au monde qui lui fournit ses types pour *l'Adoration des Bergers*: la mère avec le bébé est la paysanne des plus anciennes versions du *Satyre et le Paysan*; le vieux rustre le plus rapproché de Pomone a une tête d'Évangéliste; les deux cruches à lait et le chapeau de paille pointu appartiennent aux accessoires favoris de Jordaens. La peinture est ferme jusqu'à la dureté, avec des parties en tons pleins et

(1) *Catalogus of naamlijst van schilderijen door Gerard Hoet.* Catalogus van schilderijen van Jacques Jordaens, verkogt den 22 Maart 1734 in 's Hage. I. Blz. 400—406.

éclatants, notamment en rouge et en blanc; les chairs blanches et brunes présentent de violentes oppositions, de même les lourdes ombres noires et d'autres légères et transparentes. Les personnages de dehors ligneux manquent de charme tant sous le rapport des formes que des attitudes. Non seulement ce tableau doit être le plus ancien de la série mythologique mais un des tout premiers de ses œuvres. Il date probablement d'environ 1618.

A cette époque il peignit aussi son *Atalante et Méléagre.* Nous connaissons deux versions du même sujet. La première appartient à M. Charles Madsen, de Copenhague. La rude et plantureuse commère des premières versions du *Satyre et le Paysan* occupe le centre du groupe, la hure du sanglier dans son giron. Le jeune Méléagre non moins fruste et taillé à grands coups, non moins rudement peint aussi, se tient auprès d'elle. A droite sont trois individus dont l'un pose la main sur l'épaule d'Atalante. D'un quatrième comparse on n'aperçoit que les deux mains tendues en avant. A l'avant-plan on découvre les têtes de deux chiens de chasse. Le tableau se recommande par son vigoureux coloris: les touches s'appliquent largement sur les chairs claires d'Atalante et de Méléagre; les trois chasseurs diffèrent très heureusement l'un de l'autre: le premier d'un brun ardent coiffé du bonnet bleu si souvent utilisé par Jordaens, le second avec une superbe et fine tête argentée; le troisième vêtu de rouge et d'une teinte bien plus foncée. La hure et les deux chiens sont peints magistralement. Ce tableau date incontestablement des environs de 1620; le même modèle a servi pour Méléagre et pour le plus jeune berger de *l'Adoration* de Stockholm.

Plusieurs années après et probablement vers 1628 Jordaens peignit son second *Atalante et Méléagre*, qui se trouve au Musée de Madrid. Atalante est assise à droite: les jambes nues jusqu'aux genoux, un des bras et un des seins également nus. Une draperie rouge et une autre jaune lui ceignent les reins. Une main tient un arc, l'autre repose sur celle de Méléagre. Celui-ci tient la poignée de son glaive de la main droite; il a la poitrine et l'un de ses bras complètement nus; il tourne la tête vers la droite. Trois personnages s'approchent, dont l'un porte la lourde tête du sanglier offert par Méléagre à Atalante. A gauche quatre chasseurs, à pied, accueillent le trophée en l'acclamant; deux cavaliers, la lance au poing, les dominent. Cinq chiens de chasse se pressent autour de Méléagre. A l'arrière-plan on aperçoit le ciel bleu avec des nuages clairs, et un peu de feuillage.

Les corps d'Atalante et de Méléagre se présentent en une belle lumière alternant avec des ombres profondes; elle a les membres potelés, le jeune homme a de solides pectoraux et le cou très musculeux. Ce sont les mêmes modèles que ceux du précédent tableau mais moins lourdement charpentés et de coloris moins violent. Des personnages sur la gauche, le plus près du cadre présente certes la grisonnante tête crêpue et le cou musculeux d'un des *Quatres Évangélistes.* Le reste n'accuse rien de particulièrement jordaenesque. L'individu qui lève le bras a le ton mat et brunâtre ainsi que le dos raboteux d'un des personnages du *Saint Martin* de 1630. Les animaux sont tout à fait dans la manière de Jordaens, le cheval blanc est le même que celui de *Sainte Apolline.* Sans qu'il puisse être question de chef-d'œuvre, il convient d'admirer le bonheur du mouvement d'Atalante relevant vers Méléagre son visage plein d'une saisissante expression de langueur, et aussi l'expression de vague mélancolie du jeune homme. Les chasseurs réjouis sont crânement traités. Malheureusement la composition est bien décousue; au groupe paisible et si homogène du tableau de M. Madsen le peintre a adjoint ces chasseurs tonitruants et il a augmenté d'un morceau décoratif la scène principale si profondément ressentie, détruisant par cette turbulente intrusion la sérénité et la belle unité de l'ensemble.

M. Masson, d'Amiens, possède un dessin dans lequel les cinq personnages du premier

des deux tableaux se présentent dans la même attitude mais avec quelques variantes quant à la forme; sur ce dessin figurent aussi les deux chiens et les deux mains tendues d'un personnage dont le reste du corps demeure invisible. Mais au-dessus du groupe des trois hommes à gauche se détache un chasseur montant le cheval qui figure dans le tableau de Madrid.

Lors de la vente des œuvres laissées par Jordaens (La Haye, 1734, No. 89) un *Méléagre et Atalante* de moindre dimension vint sous le marteau. Un autre figura à la vente d'Hoop van Abstein (Gand, 1889). Parthey renseigne encore deux versions du même sujet: l'une au Nouveau Palais de Potsdam, l'autre dans la collection Esterhazy à Vienne. Dans la vente Pierre Wouters (Bruxelles, 1797) et dans la vente Lauwers (Amsterdam, 1802) on vendit le dessin de M. Masson ou un autre traitant le même sujet.



L'OFFRANDE À POMONE (Musée de Madrid).

JORDAENS DOYEN DE LA GILDE DE SAINT LUC. — Les œuvres de Jordaens n'avaient pas tardé à attirer sur lui l'attention des artistes et de la bourgeoisie. L'an 1620—1621, d'après les livres de la Gilde de Saint Luc, il reçut son premier élève Charles du Val; l'an d'après Pierre de Moulyn entra aussi dans son atelier. Nous ne savons rien de plus sur ces deux élèves; aucun ne fut reçu comme maître; nous ne connaissons d'ouvrages ni de l'un ni de l'autre; il y a donc lieu de supposer qu'ils ne poursuivirent pas leurs études.

En 1621, Jordaens fut l'objet d'une marque de distinction autrement éclatante: le Magistrat le désigna pour remplir les fonctions de doyen de la Gilde de Saint Luc durant l'année administrative courant d'octobre 1621 à octobre 1622. (1) L'exercice de cette haute dignité impliquait certaines difficultés au moment où elle fut conférée à notre peintre. En 1618, les doyens de la Gilde de Saint Luc avaient décidé de réincorporer dans leur confrérie la chambre de Rhétorique „La Giroflée" qui en avait fait partie à l'origine. La paix était revenue et ils prévoyaient que leur ancien et glorieux cercle dramatique pourrait être appelé comme autrefois à des „Landjuweelen" et à

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN. Op cit. P. 830, 629, 649.



ATALANTE ET MÉLÉAGRE (Musée d'Anvers).

[illegible] se présentent dans la même [illegible] avec quelques variantes quant [illegible] sur ce dessin figurent aussi les deux [illegible] et les deux mains tendues d'un personnage dont le reste du corps demeure invisible. Mais au-dessus du groupe des trois hommes à gauche se détache un chasseur montant le cheval qui figure dans le tableau de Madrid.

Lors de la vente des œuvres laissées par Jordaens (La Haye, 1734, No. 89) un *Méléagre et Atalante* de moindre dimension vint sous le marteau. Un autre figura à la vente d'Hoop van Abstein (Gand, 1889). Parthey renseigne encore deux versions du même sujet; l'une au Nouveau Palais de Potsdam, l'autre dans la collection Esternazy à Vienne. Dans la vente Pierre Wouters (Bruxelles, 1797) et dans la vente Lauwers (Amsterdam, 1802) on vendit le dessin de M. Masson ou un autre traitant le même sujet.



[illegible] (Musée de Madrid)

JORDAENS DOYEN DE LA GILDE DE SAINT LUC. — Les œuvres de Jordaens n'avaient pas tardé à attirer sur lui l'attention [illegible] 1620–1621 d'après les livres de la Gilde de Saint Luc, il reçut son premier élève Charles du Val; l'an d'après Pierre de Moulyn entra aussi dans son atelier. Nous ne savons rien de plus sur ces deux élèves, aucun ne fut reçu comme maître; nous ne connaissons d'ouvrages ni de l'un ni de l'autre; il y a donc lieu de supposer qu'ils ne poursuivirent pas leurs études.

En 1621, Jordaens fut l'objet d'une marque de distinction autrement éclatante: le Magistrat [illegible] pour remplir les fonctions de doyen de la Gilde de Saint Luc durant l'année administrative [illegible] octobre [illegible] l'exercice de cette haute dignité [illegible] difficultés au moment où [illegible] à notre peintre. En [illegible] de la Gilde de Saint Luc avaient [illegible] dans leur [illegible] „La Giroflée" qui en [illegible] à l'origine. [illegible] ils prévoyaient que leur ancien et [illegible] pourrait être [illegible] à des „Landjuweelen" et à

[illegible]


V. LEER SC.

d'autres concours et joutes littéraires. Mais pour cela il fallait des ressources plus considérables que celles dont ils disposaient. En conséquence ils prièrent le Magistrat de leur restituer leurs anciens privilèges, notamment celui qui les autorisait à dispenser soixante-quinze citoyens du service dans la milice urbaine moyennent l'obligation pour ceux-ci de verser une certaine somme dans la caisse de la Gilde. Le collège des Bourgmestre et Echevins leur rendit le dit privilege, mais en réduisant à cinquante le nombre d'hommes exonérables. De cette façon la caisse de la corporation des peintres bénéficia d'une considérable augmentation de recettes. Aussitôt les doyens se mirent en quête d'un nouveau local pour donner leurs fêtes et ils jetèrent leur dévolu sur la superbe maison du Vieux Serment de l'Arbalète située sur la Grand Place. Par cette dépense et d'autres encore ils grevèrent à tel point le



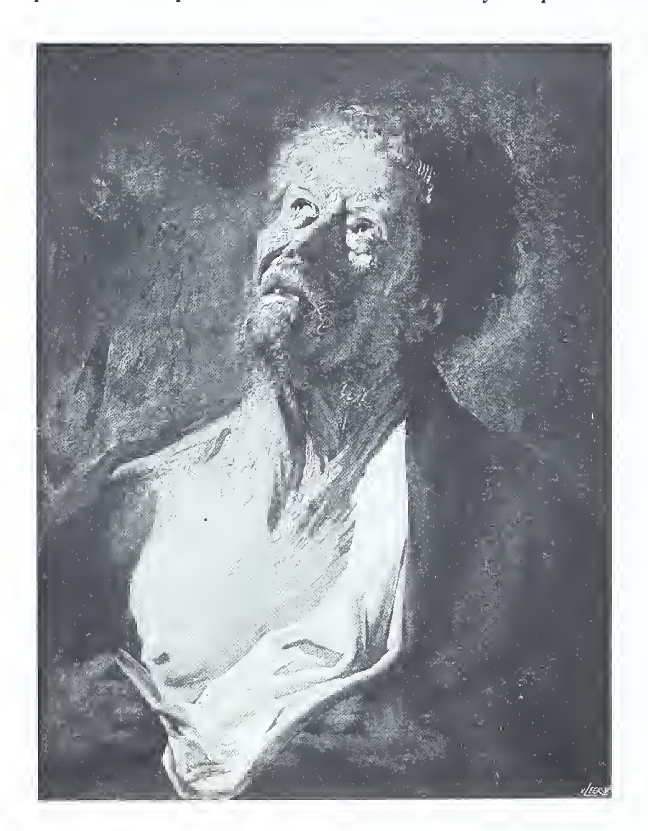
MÉLÉAGRE ET ATALANTE (Musée de Madrid).

budget de la Gilde qu'ils ne tardèrent pas à se trouver devant un nouveau déficit. Afin de conjurer celui-ci, le 12 février 1621, le doyen alors en fonction, Jan Breughel et ses co-administrateurs sollicitèrent du Magistrat l'autorisation de porter de 26 à 36 florins le droit d'entrée des membres. Cette fois le Magistrat fit la sourde oreille et la confrérie se trouva dans l'impossibilité de couvrir ses dépenses annuelles.

Dans ces circonstances critiques les autorités communales appelèrent Jordaens aux fonctions de doyen de la Gilde. Sans doute avaient-elles vu en lui un personnage capable, soit par sa fortune personnelle, soit par les bénéfices que lui rapportait son art, de tirer la Gilde de sa situation précaire. Dans tous les cas ils devaient estimer bien haut ce jeune artiste de vingt-huit ans pour l'investir de si importantes fonctions au milieu de circonstances aussi difficiles.

La nomination de Jordaens fit même l'objet d'une décision spéciale prise le 28 septembre 1621, c'est-à-dire trois semaines avant la date à laquelle le doyen pour l'année administrative

nouvelle eût dû entrer en fonctions, et elle fut notifiée en ces termes à l'intéressé invité à venir prêter le serment d'usage entre les mains du Magistrat: „Gecommiteert ende geordonneert Jacques Jordaens te wesen Deken van Sinte Lucasgulde binnen deser stadt, mits doende den behoorlijcken eedt, ende dat voor den jegenwoordighen jaere". Jordaens ne montra guère d'empressement à occuper ces fonctions, car deux jours après, le 30 septembre, le Magistrat lui envoie un avertissement dans lequel il l'invite à venir prêter serment dans les vingt-quatre heures sous peine d'une amende de cent florins: „Geordonneert anderwerff Jacques Jordaens, binnen vierentwintich uren naer d'insinuatie, te comen doen den eedt als Deken van de Gulde van Sint Lucas, binnen dese stadt, op de pene van hondert gulden, te bekeren naer oude gewoonten". Cette fois il obtempéra au commandement: il répondit qu'il était prêt à remplir les fonctions de doyen pour l'année présente et à supporter les frais de sa charge, mais qu'il demandait à être dispensé du paiement des dettes contractées par ses prédécesseurs. (1) Comme suite à cette demande les Bourgmestre et Echevins décidèrent le 1er octobre 1621 de commettre Jan Happart, l'un des leurs, à l'examen de cette affaire et de le charger de leur en faire un rapport.



JOB (Paul Mersch, Paris).

Quel fut ce rapport, quelle décision s'ensuivit-il? La proposition de Jordaens fut probablement acceptée et il ne fut pas rendu responsable des dettes faites durant les précédentes années. En ce cas, il dut entrer en fonctions dès le 18 octobre, jour de la Saint Luc, comme co-doyen et en octobre de l'année suivante comme chef doyen. Mais il n'est pas prouvé que les choses se passèrent ainsi. Ni en 1621, ni en 1622, ni en n'importe quelle autre année Jordaens n'est mentionné parmi les Doyens. Sur la liste des Doyens peinte sur un vieux panneau en forme de triptyque, les Doyens sont Charles de Mallery pour 1621, Antoine Goetkint et Abraham Gouværts pour 1622. Il est vrai que les „Liggeren" pour les années 1616—1629 nous manquent, mais les comptes existent et dans ceux-ci nous aurions dû rencontrer le nom de Jordaens comme maître-doyen en 1622—1623. D'autres lacunes tendent à prouver que les Liggeren n'étaient pas tenus avec le même soin que les registres d'un greffier officiel, ainsi nous connaissons nombre d'élèves de Jordaens qui ne sont pas mentionnés dans ces livres; mais à notre connaissance aucun cas ne s'est présenté où on aurait omis ou écorché des noms de doyens.

(1) Verthoont met reverentie U.E. dienstwillige Jacques Jordaens schilder hoe dat hem bij acte van U.E. van den 30sten Septembris laestleden is geordonneert eedt te comen doen als Deken van Sint Lucasgulde binnen dese stadt. Ende hoewel de suppliant meynt dat men hem van dien last wel hadde behooren voor alnoch te excuseren vuyt vele verscheyde redenen mondelinge verhaelt, nochtans soude hem suppliant wel begeeren te conformeren naer de voorschreve ordonnantie ende doen den dienst ende debvoiren daertoe staende dan gemerct de suppliant verstaet dat de jegenwoordighe dienende Dekens merckelyk groote sommen van penningen aan de voorschreve gulde ten achteren soude syn, als meer gespendeert dan ontfangen hebbende ende dat sy die tachterheyt souden pretenderen op den suppliant (den voorschreven eedt gedaen hebbende) te verhaelen dwelck hem ganschelyck is ongelegen maer dat genoech behoort te sijne dat hij doe synen dienst ende vervalle de oncosten ende doet de deboursementen vallende in

CHAPITRE II

1623—1630

Tableaux d'autel — Compositions allégoriques et mythologiques — Morceaux de genre — Portraits



VIEILLE FEMME A L'ÉCUELLE
(M. Delacre, Gand).

Le Martyre de Sainte Apolline. — En 1621 Jordaens était donc considéré comme un des principaux membres de la Gilde de Saint-Luc. Sa renommée alla toujours croissant dans le cours des premières années suivantes, de sorte qu'en 1628 il formait avec Rubens et van Dyck le triumvirat des trois plus grands peintres anversois. Un événement survenu en la dite année témoigne de cette brillante réputation conquise par le maître.

Après que les Pays-Bas du Sud furent retombés entièrement en 1585 sous le joug de l'Espagne les catholiques s'empressèrent de rétablir leur culte. Les églises tant éprouvées par les iconoclastes furent ornées d'œuvres d'art, les anciens couvents furent rouverts et on en fonda de nouveaux. Les premiers gouverneurs, à commencer par Albert et Isabelle, contribuèrent de tout leur pouvoir à remettre la religion catholique en honneur. Ce fut par leurs soins que les Augustins vinrent se fixer en 1608 à Anvers où ils érigèrent un couvent sur des terrains situés dans la rue Everdy dont ils reçurent une partie du Magistrat et firent l'acquisition du reste. Parmi les parcelles achetées se trouvaient, ainsi que nous l'avons dit plus haut, deux maisons appartenant au beau-père de Jordaens, Adam van Noort. En 1615, ils ajoutèrent une église à leur couvent, laquelle fut consacrée en 1618. Dix ans plus tard les moines songèrent à orner de tableaux les trois autels de ce temple. Le tableau

sijnen tijt van dekenschap. Ende opdat niemaels hierop egeen dispuut en valle, soo bidt de suppliant ootmoedelyck dat U.E. gelieve op de marge van desen te declareren dat hij sal gestaen doende den behoorlycken dienst ende deboursementen vallende in sijnen voorschreven tijt. Ende met tgene hij den selven tyt geduerende sal ontfanghen end vuytgeven ende daervan doende behoorlycke rekeninghe, Dwelck doende etc. Onderteeckent JACQUES JORDAENS.

Mijnheeren Borgermeesteren ende Schepenen hebben gecommitteert Heer Jan Happart Riddere Schepene die hem nopende dinhouden deser sal informeren en daernaer desselffs rapport gehoort voorts geordonneert te worden naer behooren. — Actum 1° Octobris Anno 1621. Onderteeckent J. BRANDT.

Archives de la ville d'Anvers. — Copie communiquée par M. F. Jos. van den Branden, archiviste.

du maître autel fut commandé à Rubens. Ils consultèrent problablement celui-ci sur le choix des artistes à charger des deux autres tableaux; le grand maître entretenant des relations amicales avec ces bons pères et leur ayant même confié l'éducation de son fils aîné. De commun accord ils désignèrent Antoine van Dyck qui fut chargé de décorer le retable de gauche et Jordaens à qui l'on demanda un tableau pour celui de droite. Rubens peignit les *Fiançailles de Sainte Catherine* et y représenta la plupart des saints vénérés dans l'église des Augustins; van Dyck brossa un *Saint Augustin en extase* et Jordaens un *Martyre de Sainte Apolline*, invoquée dans cette église contre le mal de dents.

En 1628 ces trois œuvres furent achevées; Rubens toucha 3000 florins pour sa part, van Dyck en reçut 600; quant à Jordaens on ignore le prix qui lui fut payé, mais il résulte dans tous les cas de cette commande qu'en 1628 notre peintre était mis au même rang que van Dyck, c'est à dire immédiatement après Rubens. (1)


TÊTE D'APÔTRE (Musée de Bruxelles).

Arrêtons-nous à ce *Martyre de Sainte Apolline*. Au milieu du tableau, sur une éminence à laquelle mènent quelques degrés, Sainte Apolline est agenouillée, les mains liées et croisées sur la poitrine, vêtue d'une draperie blanche à fortes ombres bleuâtres. Un bourreau, le torse nu, lui tire la tête en arrière et lui arrache les dents au moyen d'une pince. A gauche est un officier monté sur un cheval pommelé; il porte une ample draperie rouge qui le couvre entièrement de manière à ne montrer que ses bottes à l'écuyère de cuir jaune. Il est coiffé d'un grand turban d'étoffe blanche orné d'une plume jaune. Derrière on voit un second cavalier chevauchant un alezan marqué d'une étoile au front. En haut, trône la statue de marbre de Jupiter, le globe terrestre dans une main, la foudre dans l'autre; l'aigle à son côté; un vase d'encens sur son piédestal. En bas, à l'avant-plan, un bourreau agenouillé attise un feu de bois dans lequel la légende veut que la sainte se soit précipitée et y ait trouvé la fin de son supplice. A côté de ce bourreau, un chien à tête brune, le corps blanc tacheté de gris. A droite, à mi-hauteur, se tient un vieux prêtre, vêtu d'une robe bleue et d'un manteau brun-violet; une main appuyée

(1) 1628. Hoc anno procurata est pictura ad modum elegans Sti Augustini in extasi contemplantis divina attributa, a Domino Van Dyck depicta constitit 600 florenis.

Item Martyrium Stæ Apolloniae a domino Jordaens depictum.

Item tabulam procuravimus insignissimam pro summo altari depictam a perillustri Domino Petro Paulo Rubens; estimata est 3000 florenis. (Extrait du *Diarium Augustinianum*, folio 131, copié et envoyé à Frans Mols par le frère Ignace Coenen, prieur des Augustins, le 15 mai 1764).



LE MARTYRE DE SAINTE APPOLINE (Eglise Saint-Augustin, Anvers).

[illegible] fut commandé à Rubens [illegible] sur le choix [illegible] à charger des deux autres [illegible] des relations [illegible] pères et leur [illegible] De [illegible] désignèrent Antoine van [illegible] chargé de décorer le retable de gauche et Jordaens [illegible] qui l'on demanda un tableau [illegible] celui de droite. Rubens peignit les *[illegible] de Sainte Catherine* et y représenta la plupart des saints vénérés dans l'église des Augustins; van Dyck brossa un *Saint Augustin en extase* et Jordaens un *Martyre de Sainte Apolline*, invoquée dans cette église contre le mal de dents.

En 1628 ces trois œuvres furent achevées; Rubens toucha 3000 florins pour sa part, van Dyck en reçut 600; quant à Jordaens on ignore le prix qui lui fut payé, mais il résulte dans tous les cas de cette commande qu'en 1628 notre peintre était mis au même rang que van Dyck c'est à dire [illegible] [illegible] blanche à fortes [illegible] Un bourreau, le torse nu, lui tire la tête en arrière et lui arrache les dents au moyen d'une pince. A gauche est un officier monté sur un cheval pommelé; il porte une ample draperie rouge qui le couvre entièrement de manière à ne montrer que ses bottes à l'écuyère de cuir jaune. Il est coiffé d'un grand turban [illegible] orné d'un [illegible] marqué d'une étoile au front. En haut, trône la statue de [illegible] terrestre dans une main, la foudre dans l'autre; l'aigle à son [illegible] sur son piédestal. En bas, à l'avant-plan, un bourreau agenouillé [illegible] de bois dans lequel la légende [illegible] que la sainte se soit précipitée et y [illegible] trouve la fin de son supplice. A côté de ce [illegible], un chien à tête brune, le corps blanc tacheté de [illegible] A droite, à mi-hauteur, se [illegible] prêtre, vêtu d'une robe bleue et d'un [illegible] brun-violet; une main appuyée



[illegible] (Musée de Bruxelles).

[illegible] rata est pictura ad modum elegans Sti Augustini in extasi contemplantis divina attributa, a Domino [illegible] il [illegible] florenis.

[illegible] Apolloniæ a domino Jordaens depictum.

[illegible] insignissimam pro summo altari depictam a perillustri Domino Petro Paulo [illegible] estimata est [illegible] *Augustinianum*, folio 131 [illegible] envoyé à Frans Mols par le [illegible] prieur des Augustins [illegible]


v. LEER SC.

sur un bâton et l'autre main montrant la statue de Jupiter, à laquelle il somme Apolline de rendre les honneurs divins. Près de la martyre une grimaçante tête de bourreau; dans le ciel huit angelets dont l'un porte une croix, et un ange plus grand, tenant la palme du martyre.

Comme d'autres tableaux d'autel de Jordaens celui-ci s'écarte notablement de sa manière habituelle. C'est de la peinture religieuse décorative; tout y est artificiel. Les personnages sont ordonnés de manière à remplir toute cette haute toile arrondie par le haut: en bas le chauffeur accroupi; au milieu les personnages principaux juchés sur une éminence ou montés sur des chevaux, tout en haut la statue du dieu et les anges. Aucune place ne demeure inoccupée; tous ces personnages encadrent la scène mais tous tourbillonnent autour d'elle d'autant plus que la plupart prennent une pose forcée et tourmentée: le chauffeur vu de dos et se prosternant pour attiser le feu; Sainte Apolline, dont la tête est tirée en arrière; le bourreau qui se penche sur elle; le cavalier qui se rengorge, le prêtre le bras levé et tendu, les angelets qui culbutent dans l'air et l'ange qui lance les pieds en avant, le cheval blanc la tête inclinée jusqu'au genou: tout est calculé en vue de l'effet et charpenté théâtralement. Mais le tout n'en demeure par moins un tableau de superbe coloris. Au milieu de la toile rayonnent la martyre aux chairs blanches et à la claire draperie, le bourreau et les deux chevaux. Autour de ce groupe règne un encadrement de tons chauds et opulents, l'officier à la draperie rouge, le prêtre vêtu de bleu et de jaune d'or, le chauffeur au dos brun. Au-dessus la richesse des couleurs s'amortit dans le marbre frigide de l'idole et dans les anges nébuleux. Les tons principaux alternent avec le caprice des reflets et des miroitements. Tout le tableau a conservé la fraîcheur et la franchise de son éclat: c'est plutôt un régal pour les yeux qu'un drame allant à l'âme.



MERCURE ET ARGUS (Musée de Lyon).

L'ample draperie à cassures anguleuses de la sainte rappelle les œuvres de la première manière de Jordaens, notamment le large vêtement romantique de la Madeleine du *Christ en croix* des Dominicains, et des *Disciples au Tombeau du Christ*. La martyre a les traits de la femme de Jordaens et nous avons déjà vu ce grand chien dans les premières versions du *Satyre et le Paysan*. Nous avons rencontré aussi une couple de fois la draperie d'un brun doré du prêtre. L'influence de Rubens ne se fait guère sentir ici, sauf dans les deux chevaux, le blanc et le bai à l'étoile blanche, qui sont les mêmes que le grand maître peignit plus d'une fois. Le premier des deux est un superbe morceau de peinture à peu près identique au cheval blanc dans l'*Elévation de la Croix* de Rubens au musée d'Anvers.

Le tableau fut emporté en 1795 par les Français et restitué en 1815. Il fut gravé peu

de temps après avoir été achevé, et il fournit une de ses meilleures œuvres à Marinus. Il représente l'une des œuvres de Jordaens les plus universellement connues, quoique au point de vue artistique il ne soit pas tout à fait digne de cette popularité.

Dans l'inventaire d'Abraham Voet, le graveur anversois, dressé en 1685, figura une esquisse en couleur de ce tableau, dont la trace est perdue. (1) Une esquisse achevée, en papier collé sur du bois, a passé dans la vente Doncker (Bruxelles, 1798).

SAINT MARTIN DÉLIVRANT UN POSSÉDÉ. — Ce que nous avons dit du *Martyre de Sainte Apolline* s'applique en grande partie à un autre tableau d'autel, exécuté une couple d'années plus tard, je veux parler du *Saint Martin délivrant un possédé.* Il fut peint pour le maître autel de l'église du couvent de Saint-Martin à Tournai et il est signé à gauche, dans le bas: „J. JORDAENS FECIT A. 1630." Par la suite il fut suspendu dans un des bas côtés de l'église; en 1794 il fut transporté à Paris par les Français; en 1811 Napoléon en fit cadeau au Musée de Bruxelles.

Moins théâtral que le *Martyre de Sainte Apolline,* il l'est pourtant encore trop. En bas, à droite, sur une couple de marches se trouvent cinq personnages: quatre hommes et une femme qui ont traîné un possédé auprès de Saint Martin, et qui s'efforcent de le maîtriser. Un des hommes, un vieillard debout, le crâne à moitié dénudé, les jambes et le dos nus, a saisi le patient par le poignet; le second, un jeune homme agenouillé, le prend d'une main par la taille et tient dans l'autre main un anneau de fer qu'il se met en devoir de lui passer autour de la jambe; ce garçon aussi a le dos nu et il a rabattu son vêtement autour de ses hanches. Le troisième, un individu aux cheveux noirs et frisés, pose une main sur l'épaule et l'autre à la ceinture du dément. Du quatrième on ne voit que la tête. La femme agenouillée tient le possédé par la jambe. A l'extrême droite on voit un enfant, vers lequel saute un grand chien. A gauche est Saint Martin en grand costume sacerdotal, revêtu d'une chape d'un brun doré dans laquelle sont brodées des figures coloriées; sous cette chape il porte le surplis; il est coiffé d'une mitre d'or. A ses côtés un enfant de chœur porte sa crosse et le prélat est assisté encore de deux acolytes dont on ne voit que la tête. Le saint lève la main droite et exorcise la victime, dont les bras et les jambes s'étirent convulsivement et qui, le visage contracté, les poings crispés, se livre à d'inouïs efforts pour se dégager. Au-dessus, à l'arrière-plan, Tetrodius, le maître du possédé, accoudé à la balustrade, contemple tranquillement la scène; à côté de lui se tient un nègre, un perroquet sur le poing.

Nous le répétons, la composition vise à l'effet théâtral: la lutte avec le possédé se passe au pied de l'escalier, une partie des personnages se tient debout, deux sont agenouillés; un degré plus haut se prélassent le saint évêque et sa suite; encore un peu plus haut trône le maître avec son domestique; mais ce sont là des dispositions adoptées assez souvent pour les grands tableaux d'autel; plus grave est le manque d'unité et d'ensemble dramatiques. Jordaens n'est pas le premier qui peignit l'exorcisme d'un possédé. Dix années auparavant Rubens avait représenté une scène analogue dans deux tableaux de sa série des miracles de Saint Ignace, dont l'un se trouve dans l'église des Jésuites à Gênes, et dont l'autre, peint pour l'église du même ordre à Anvers, appartient au musée impérial de Vienne. Antérieurement encore dans un des tableaux qu'il peignit pour l'église des Jésuites à Mantoue, notamment dans une *Transfiguration du Christ sur le Thabor,* il traita un drame de ce genre: avant

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN, *Verzamelingen van schilderijen te Antwerpen* (Antwerpsch Archievenblad, XXII, 45).

lui Raphaël s'était déjà attaqué au même épisode de l'Evangile dans un tableau intitulé de même.

Chose curieuse, dans tous ces tableaux le miracle même se rattache insuffisamment au reste de la scène. Chez Jordaens le décousu au point de vue de l'agencement matériel est moins grave que chez ses illustres prédécesseurs, mais, en revanche, l'unité de l'action, l'harmonie entre les corps et les âmes, laisse encore plus à désirer. La figure du possédé qui se tord et se débat est éminemment poignante par sa frénésie et ses hurlements de détresse, mais les autres personnages ne sentent et n'agissent nullement comme le comporterait la situation. L'attitude du vieillard debout est d'une gaucherie absurde, le jeune homme et la jeune femme se montrent aussi fort en dessous de leur tâche; nous en dirons autant de l'homme aux cheveux crépus. L'évêque très majestueux et décoratif à souhait n'a pas l'ombre de conviction; ses subalternes sont tout aussi peu à leur affaire: en un mot ils ne valent pas mieux autant qu'ils sont, que des figurants. Tetrodius accorde au drame poignant qui se déroule sous ses yeux une attention aussi flegmatique que s'il s'agissait de l'incident le plus banal. Décidément Jordaens n'est pas un peintre religieux; il n'a et il n'aura jamais rien d'un dramatiste.

Le tableau se distingue encore par deux autres particularités. D'abord par ses tons bruns beaucoup plus déplaisants que ceux rencontrés déjà dans d'autres œuvres de la première époque de Jordaens. Les chairs de tous les personnages, celles de la femme et de l'enfant aussi bien que celles des hommes, sont brunes, d'un brun mat, les ombres un peu plus rouges, un peu plus noires, ici un peu plus opaques, là un peu plus transparentes; tantôt plus ardentes, tantôt plus frigides, mais toujours brunes, fauves et roussâtres; elles n'ont pas l'éclat cuivreux ou bronzé que nous trouverons plus tard dans les tableaux de Jordaens, mais un ton sans ardeur comme sans vigueur.

Une deuxième caractéristique consiste dans la nodosité exagérée des muscles: le dos du vieillard debout a l'air d'un terrain montagneux divisé par une profonde vallée avec des collines et des ravins des deux côtés; les omoplates et les pectoraux de l'homme agenouillé sont de la même nature; les os sont trop saillants, les chairs creusées de véritables cavernes. Le cou, la tête et le torse du possédé sont un peu moins contorsionnés, mais le tout transpire la sauvagerie et l'exagération dégénérant en brutalité.

Quand J. B. Descamps vit le tableau en 1768, il en fut désagréablement frappé et il écrivit: „J'ai trouvé l'ensemble du tableau bien confus depuis qu'il a été restauré et repeint; il est devenu dur et sec, il n'y reste plus que quelques belles têtes". Nous doutons fort qu'il faille imputer ces tons mats et roux à une restauration de la peinture originale; le tableau aura certainement souffert, mais nous estimons que la couleur primitive était bien du même ton que celle d'aujourd'hui.

Dans l'inventaire d'Alexandre Voet, dressé en 1685, figurait une esquisse en grisaille de cette toile. Nous connaissons une couple de dessins dans lesquels Jordaens a traité le même sujet avec de notables modifications. Le premier se trouve au British Museum à Londres, le second appartient au Musée Plantin Moretus et provient de la vente Habich (Stuttgardt, 1899).

Parthey renseigne parmi les œuvres de Jordaens un petit tableau, appartenant à M. Hemmerlein à Bamberg et représentant Saint Martin, guérissant les malades et ressuscitant les morts, avec des anges dans une gloire; il s'agit évidemment d'une toute autre composition que celle du grand tableau de Bruxelles.

Dans celui-ci se trouve une figure sur laquelle il nous faut revenir; elle est étrangère à l'action, le peintre l'a prise pour étoffer son tableau; je veux parler du délicieux garçonnet

à la tête bouclée, vers lequel saute le chien. C'est indubitablement le portrait du petit Jacques, le fils du peintre, né en 1652 et qui devait avoir cinq ans comme le tableau nous le montre d'ailleurs aussi. Les opulentes boucles brunes aux chauds reflets encadrent les joues et le visage; l'enfant rayonne de santé et ses grands yeux s'ouvrent ingénuement au spectacle du monde.



LE MIRACLE DE SAINT MARTIN (Musée de Bruxelles).

FIGURES D'ENFANTS. — Nous rencontrons cette ravissante petite tête dans nombre d'autres œuvres. Entre autres dans un petit tableau du musée de Valenciennes, représentant deux enfants dans leur berceau. L'une est une blondine, les cheveux ramenés en arrière, âgée de deux ans environ et qui joue de la flûte. Un collier de corail s'étale sur sa poitrine nue et potelée. Le garçonnet, plus âgé que sa sœur d'une couple d'années, est le petit aux cheveux bouclés du *Miracle de Saint Martin;* il a toujours son petit nez carlin, ses joues potelées, son auréole de boucles châtain clair, dans lesquelles folâtre le soleil. Un agneau repose la tête sur la courte-pointe, une étoffe rouge drape la capote du berceau. Le tableau date des environs de 1629.

Le même couple d'enfants figura dans le Vente Rothan (Paris, 1890). Le prince de Ligne possédait un dessin, qui fut gravé par Bartsch à la fin du XVIIIe siècle et sur lequel on retrouvait la fillette jouant de la flûte et l'agneau. Ces diverses œuvrettes présentent beaucoup d'analogie avec *Jésus et Jean Baptiste avec l'agneau,* qui faisait partie de la collection Valentin Roussel, vendue en 1899, à Bruxelles, et qui fut acquis par M. Paul Wittouck de Bruxelles. Avant d'entrer dans la collection Roussel ce tableau avait fait partie de la collection Tolozan, vendue à Paris en 1801. L'enfant Jésus tient un hochet d'une main et de l'autre il caresse l'agneau; Saint Jean appuie le bras gauche sur l'épaule de son camarade de jeux, dans la main droite il tient une croix. C'est un charmant tableau, très soigné, d'une peinture émaillée, de la même époque que le précédent. Dans la vente Winckler (Cologne, 1888) figura un



LA FÉCONDITÉ (Musée de Bruxelles).

[illegible] lequel [illegible] le chien [illegible] le portrait du petit Jacques, le fils du peintre, né en 1652 et qui [illegible] comme le tableau nous le montre d'ailleurs aussi. Les [illegible] boucles [illegible] les joues et le visage; l'enfant rayonne de santé [illegible] ingénuement au spectacle du monde.



LE MIRACLE DE SAINT MARTIN (Musée de Bruxelles).

Figures d'enfants. — Nous rencontrons cette [illegible] petite tête dans nombre d'autres œuvres. Entre autres dans un petit tableau du musée de Valenciennes, représentant deux enfants dans leur berceau. L'une est une blondine, les cheveux ramenés en arrière, âgée de deux ans environ et qui joue de la flûte. Un collier de [illegible] sur sa poitrine nue [illegible] garçonnet, plus âgé [illegible] d'années, [illegible] boucles [illegible] clair, dans lesquelles folâtre le soleil. Un agneau repose la tête sur la courte-pointe, une étoffe rouge drape la capote du berceau. Le tableau date des environs de 1629.

Le même couple d'enfants figura dans le Vente Rothan (Paris, 1890). Le prince de Ligne possédait un dessin, qui fut gravé [illegible] à la fin du XVIIIe siècle et sur lequel on retrouvait [illegible] de la flûte [illegible] œuvrettes [illegible] [illegible] partie de [illegible] Roussel, [illegible] en 1899, à Bruxelles, et qui [illegible] Bruxelles. Avant [illegible] dans la collection Roussel [illegible] collection Tolozan, [illegible] à Paris en 1801. L'enfant [illegible] et de l'autre il caresse [illegible] Saint Jean appuie le [illegible] camarade de jeux, dans la [illegible] il tient une croix. C'est [illegible] soigné, d'une peinture émaillée, [illegible] que le précédent [illegible] Winckler (Cologne, 1888) figura un



Enfant Jésus, tout nu, debout sur une draperie rouge et caressant le petit Jean agenouillé à ses pieds.

Le musée de Madrid possède un *Enfant Jésus et Saint Jean Baptiste*. Jésus caresse un agneau; il porte une robe blanche avec ceinture, qui l'enveloppe des pieds à la tête. Une mèche de ses cheveux bruns boucle sur son oreille et une autre sur son front; il a les yeux baissés, l'expression de sa physionomie est candide, tant soit peu niaise. Jean se tient en arrière; il a la figure plus expressive et plus éveillée, ses cheveux sont blonds, il est vêtu d'une toison d'agneau. Il porte une croix avec l'inscription *Agnus Dei*. A droite on aperçoit une fontaine. La simplicité de l'attitude de l'Enfant Jésus et la solide peinture de sa robe blanche, autorisent l'attribution de ce tableau à Jordaens, quoique l'œuvre ne porte aucune des caractéristiques spéciales du maître, de sorte que, somme toute, cette attribution est hasardée.



SAINT MARTIN GUÉRISSANT UN POSSÉDÉ
Dessin (Musée Plantin-Morétus, Anvers).

Le *Saint Sébastien* du musée d'Angers est aussi un tableau inspiré de la Vie des Saints et il date de la même époque que le *Saint Martin*. Le martyr est attaché à un arbre; Il est tout à fait nu, seul le milieu du corps est ceint d'un linge; son visage est douloureusement crispé; Il a les muscles noueux déjà vus chez d'autres personnages de Jordaens; les jambes sont d'un brun rosâtre. Trois flèches l'ont déjà atteint. Dans le ciel s'aperçoivent deux anges, qui lui apportent une couronne et une palme. Dans la perspective se déroule un paysage, étoffé d'arbres tors; dans le ciel règnent des oppositions de chaudes lumières et de bleus clairs. Sans être d'une grande beauté, l'œuvre est toutefois de la main de Jordaens.

LA FÉCONDITÉ. — Dans les tableaux que Jordaens peignit pour les églises durant cette seconde période de sa vie (1623—1630) il s'écarte de sa manière habituelle; non seulement il ne demeure pas semblable au Jordaens antérieur, mais les œuvres de cette nouvelle période diffèrent sensiblement entre elles, ainsi que nous l'avons déjà constaté. Par contre dans les œuvres d'une autre nature, il reprend sa manière habituelle et dans celles-ci il

poursuit le développement régulier, l'achèvement progressif qui le rapprochent de plus en plus étroitement de l'école de Rubens; sa rudesse s'atténue, ses lumières deviennent plus chaudes, ses ombres plus moelleuses, sa composition plus riche et plus séduisante; l'effet décoratif s'en fait mieux valoir. Une couple de toiles allégoriques tranchent particulièrement par leur splendeur sur les autres de cette période de transition, que nous croyons pouvoir fixer de 1625 à 1628.

Toutes deux s'intitulent la *Fécondité de la Terre* ou *l'Abondance*, ou *l'Automne*, et représentent dans tous les cas une glorification de la généreuse et opulente Nature. L'une se trouve au Musée de Bruxelles. C'est une composition très étoffée et très compacte; sur les côtés figurent quatre Satyres; deux à droite, un vieux chèvre-pied portant un jeune satyre sur ses épaules; le bras tendu du petit tient un pampre et une grappe de raisins qu'un nègre, à l'arrière-plan, regarde avec convoitise. Deux autres satyres occupent la gauche; l'un s'avance avec une imposante gerbe de fruits et de feuillage; l'autre, accroupi, cueille une figue dans le tas.

Au milieu du tableau se trouvent quatre femmes représentant sans doute les déesses de ces dieux quoiqu'elles soient conformées comme les mortelles ordinaires. L'une porte une charge de raisins blancs et bleus dans le manteau écarlate qui lui enveloppe le dos et les bras en laissant la poitrine découverte; une autre toute nue et vue de dos, se penche un peu en déployant une pièce de linge blanc; la troisième, assise par terre, le torse courbé, le menton appuyé sur la main d'un bras accoudé, tient des grappes de raisin dans l'autre main; la quatrième se montre à l'arrière-plan et porte la main vers la grappe que lui tend l'enfant juché sur les épaules du vieux satyre; un deuxième enfant émerge de derrière la femme accroupie et s'amuse à tirer les broutilles d'un buisson.

Le tableau est éblouissant de couleur; il s'agit d'un hymne à la lumière, exaltant avec allégresse l'opulence et la fécondité de la terre. Les figures se groupent artistiquement et avec un rare bonheur; elles nous apparaissent comme des enfants de la libre nature, comme les produits de la mère prolifique par excellence. Tous ces êtres rivalisent de splendeur; les têtes des quatre satyres, surtout celle de celui portant l'enfant, sont magistralement brossées, aussi magistralement que le chèvre-pied du *Satyre et le Paysan* de Cassel. Mais les femmes jouent le plus grand rôle. Avec quelle franchise et quel plaisir elles exposent leurs chairs nues aux caresses et aux prestiges de la lumière! La déesse vue de dos est prodigieuse; la lumière se projette en plein, sans obstacle et sans réserve, sur son dos nu et sur ses jambes charnues. Jordaens recherchait moins la beauté des membres ou le velouté des chairs; il n'avait tenu à montrer que d'opulentes formes féminines, renvoyant et reflétant les rayons du soleil dans tout leur éclat et leur clarté. Lorsqu'il lui arrivera par la suite de repeindre semblable dos de femme, dans son *Candaule* par exemple, il recherchera des lignes plus séduisantes, il prodiguera des teintes plus moelleuses; cette œuvre-ci représente encore un exploit de témérité juvénile.

Les figures de la femme et du satyre accroupis ne sont pas moins saisissantes; la lumière répandue sur eux est encore plus ardente que celle baignant la déesse debout; cette lumière a des ombres plus lourdes mais pourtant transparentes; de là elle ricoche vivement sur le satyre de droite et sur la femme à la draperie rouge, plus discrètement sur le satyre chargé de fruits, pour aller s'éteindre tout à fait sur la femme tendant la main vers les raisins. Merveilleux sont les jeux du soleil et de l'ombre sur toutes les figures du bas, notamment sur le satyrion en train d'arracher les broutilles et dans la chevelure duquel les reflets dorés s'accrochent délicieusement. L'opulente charge de fruits au côté gauche



LA FÉCONDITÉ (Collection Wallace, Londres).

[illegible] progressif qui le rapprochent de plus en [illegible] de l'école de Rubens [illegible] s'atténue, ses lumières deviennent plus [illegible] ombres plus moelleuses, sa [illegible] plus riche et plus [illegible]; l'effet [illegible] s'en fait mieux valoir. Une couple de [illegible] allégoriques tranchent [illegible] par leur splendeur sur les autres de cette période de transition que nous [illegible] pouvoir fixer de 1625 à 1628.

Toutes deux s'intitulent la *Fécondité de la Terre* ou *l'Abondance*, ou [illegible] et représentent dans tous les cas une glorification de la généreuse et opulente Nature. L'une se trouve au Musée de Bruxelles. C'est une composition très [illegible] et très compacte; sur les côtés figurent quatre Satyres: [illegible], un vieux chèvre-pied portant un jeune satyre sur ses épaules; le bras tendu [illegible] tient un pampre et une grappe de raisins qu'un nègre, à l'arrière-plan, regarde avec convoitise. Deux autres satyres occupent la gauche; [illegible] avance avec une imposante gerbe de fruits et de feuillage; l'autre, accroupi, cueille [illegible]

[illegible] sans doute les déesses [illegible] L'une [illegible]

un peu [illegible] le menton appuyé [illegible] main; la quatrième se montre à l'arrière-plan [illegible] l'enfant juché sur les épaules du vieux satyre; un deuxième [illegible] femme accroupie et s'amuse à tirer les broutilles d'un buisson

Le tableau est éblouissant de couleur; il s'agit d'un hymne à la lumière exaltant avec allégresse l'opulence et la fécondité de la terre. Les figures se groupent artistiquement et [illegible] rare bonheur; elles nous apparaissent comme des enfants de la libre nature, comme [illegible] de la mère prolifique par excellence. Tous ces êtres rivalisent de splendeur: [illegible] satyres, surtout celle de celui portant l'enfant, sont magistralement [illegible] chèvre-pied du *Satyre et le Paysan* de Cassel. Mais [illegible] jouent le plus [illegible]. Avec quelle franchise et quel plaisir elles exposent leurs chairs nues aux [illegible] de la lumière! La déesse vue de dos est prodigieuse; la lumière se projette en plein, sans obstacle et sans réserve, sur son dos nu et sur ses jambes charnues. Jordaens recherchait moins la beauté des membres ou le velouté des chairs; il n'avait tenu à montrer que d'opulentes formes féminines, renvoyant et reflétant les rayons du soleil dans tout leur éclat et leur clarté. Lorsqu'il lui arrivera par [illegible] de repeindre semblable dos de femme, dans son *Candaule* par exemple, il [illegible] lignes plus séduisantes, il prodiguera des teintes plus moelleuses: [illegible] encore un exploit de témérité juvénile.

Les figures de la femme et du satyre accroupis [illegible] antes; la lumière répandue sur eux est encore plus ardente [illegible] déesse debout; cette lumière a des ombres plus lourdes [illegible]; de là elle ricoche vivement sur le satyre de droite et sur la [illegible] rouge, plus discrètement sur le satyre chargé de fruits, pour aller [illegible] sur la femme tendant la main vers les raisins. Merveilleux sont [illegible] et de l'ombre sur toutes les figures du bas, notamment sur le satyre [illegible] cher les broutilles et dans la chevelure [illegible] reflets dorés s'accrochent [illegible]. L'opulente charge de fruits au côté gauche



du tableau, de même que les fruits et le feuillage répandus dans tous les coins de la composition, sont incontestablement de la main de Snijders et contribuent à rehausser encore la souveraine splendeur de cette composition.

Nous appelions œuvres de transition les toiles de cette époque et tel est bien le cas pour la *Fécondité de la Terre*. Le coloris vigoureux et tout d'une pièce de ce dos de femme est encore le même que celui de l'homme et de la femme des premières versions du *Satyre et le Paysan*. Son dos osseux, la gaucherie de son attitude, la raideur de ses bras portent encore la marque des premières œuvres de Jordaens; la tête du Satyre, portant le petit, avec son cuir parcheminé, ses muscles aux tendons accusés et son visage profondément sillonné de rides, ressemble énormément aux têtes de vieillards dans les *Quatre Évangélistes*, mais ici tout est tempéré, anobli, la lumière du soleil est devenue plus luxuriante et plus chaude, sur les moelleuses rondeurs des membres les ombres folâtrent avec plus de joie et de légèreté: la vie est conçue plus allègrement et la nature envisagée sous son aspect le plus radieux.

Le tableau est signée JORDÆ . . . FECIT. On le rencontre pour la première fois lors de la vente Della Faille (La Haye, 1730) désigné comme „un tableau représentant l'Abondance." Le 27 septembre 1762 il devient la propriété de la Confrérie des artistes peintres de La Haye. En 1763 il appartenait à la même confrérie qui le renseignait en ces termes: „Un grand tableau de Jordaens, représentant la Fécondité de la Terre ou l'Abondance, d'une peinture très belle et très vigoureuse".

Le 10 avril 1764 la Confrérie décide de céder cette vaste composition à quiconque lui en donnera au moins de 8 à 9 ducats, pour le motif qu'elle est trop encombrante et que la place qu'elle prend pourrait être occupée par plusieurs autres tableaux. Le 30 mai suivant elle trouve acquéreur à 50 florins. (1) En 1814 nous la retrouvons dans la vente J. T. de Vinck de Wesel à Anvers; en 1827 dans la vente de Vinck d'Orp, où elle fut acquise par le musée de Bruxelles.

M. Heseltine de Londres possède un dessin, ayant sans doute servi d'esquisse à ce tableau. M. Georges Querton de Bruxelles possède une étude peinte pour la figure de la nymphe, portant des fruits dans sa draperie rouge.

Jordaens traita une seconde fois le même sujet dans une toile intitulée l'*Automne* et appartenant au musée Wallace à Londres. Le satyre portant l'enfant, le nègre à côté de lui, la femme à la draperie écarlate, le petit faune tirant les glaïeuls et la femme accroupie le menton dans la paume de la main, sont les mêmes dans les deux tableaux, sauf qu'à Londres le nègre joue d'une double flûte. Le satyre accroupi à gauche, se retrouve aussi dans les deux tableaux, avec cette différence qu'à Londres il a la patte fourchue et à Bruxelles des pieds humains. La grande différence réside seulement dans les personnages du milieu. A Londres un second petit satyre à la tignasse crépue se trouve près du premier; au lieu de la femme la main tendue vers la grappe de raisin, c'est un vieux satyre qui fait le même geste. La principale modification apportée à la première allégorie, est la métamorphose de la figure capitale, celle de la femme debout et vue de dos; dans le tableau de Londres on lui a substitué une beauté vraiment sculpturale, toute nue aussi, mais le milieu du corps ceint d'une draperie bleue; elle est vue de face et elle n'a rien de la race des chèvre-pieds. D'une main elle tient une corne d'abondance pleine de fruits et d'herbes potagères ressemblant beaucoup à celle que porte le satyre dans le tableau de Bruxelles. Ce satyre ne figure pas dans le tableau de Londres.

(1) Oud Holland XIX, 172. De *Confrérie van Pictura* par A. Bredius.

La substitution d'une beauté sculpturale, artistiquement drapée, et dont la pose décèle un souci d'élégance, à la figure principale du tableau de Bruxelles, à cette figure qui domine tout le reste et dont la raideur et la couleur dure arrêtaient impérieusement l'attention, cette substitution prête à toute la composition un aspect plus séduisant, plus flatteur et plus décoratif, mais au détriment de son originalité et de son âpre saveur. Le tout en devient doucereux et banal; c'est assez dire combien cette *Fécondité* est inférieure à celle de Bruxelles. Le tableau de Londres fut certainement peint après l'autre. Il suffirait de la peinture pour en témoigner; mais, en outre, les attitudes des personnages sont beaucoup plus naturelles et plus logiques dans le premier tableau que dans le second. Dans le premier la déesse est tournée vers les chèvre-pieds et leurs compagnes qui lui apportent les produits de la terre et il est certain que cette pose audacieuse et ce dos de femme inondé de lumière jusqu'à vous éblouir, ont précisement requis Jordaens et représentaient même la raison d'être de son tableau. Dans le second l'élégante jeune femme nous fait l'effet de poser; dans tous les cas elle ne s'accorde guère avec les autres personnages. Dans le premier une puissante figure de satyre porte non sans effort la formidable gerbe de fruits et d'herbages; son geste est une trouvaille de naturel, ce robuste gaillard est l'homme de la situation; dans le second l'énorme charge est supportée sans peine, sans le moindre effort par l'avenante créature, qu'elle devrait pourtant accabler de son poids. La première composition si logique et si plausible à donc fait place à une version plus recherchée et moins satisfaisante: loin d'améliorer le tableau primitif cette version nouvelle l'a affaibli et diminué.



L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN
(M. Withouck, Bruxelles).

Comme ceux du premier tableau les fruits et les herbages du second ont été exécutés par Snijders dans sa manière brillante et éclatante, avec sa coutumière finesse de touche. Dès cette époque comme par la suite Jordaens confiait la peinture des accessoires de certains de ses tableaux, principalement les natures mortes et les paysages, à des confrères excellant dans l'une ou l'autre spécialité et avec qui il travaillait conjointement. Ainsi nous trouvons dans l'inventaire des biens de „damoiselle Anthonette Wiael, veuve de Jan van Haecht, dressé du 5 au 7 juillet 1627", une „Assomption de la Vierge avec dix anges, de Geert Snellinckx et Jordaens" et „Deux diptiques de Tobie van Haecht (le paysagiste) avec figures de Jordaens". (1)

PAN ET SYRINX. — Quelques tableaux mythologiques appartiennent à la même période: d'abord *Pan et Syrinx* du musée de Bruxelles. Syrinx, à ce que rapporte la Fable, était la fille du fleuve Ladon; Pan, le dieu des bois et des prés, s'éprit de la nymphe et se mit

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN, *Verzameling van Schilderijen te Antwerpen*. (Archives d'Anvers, XXI, 326, 327.

un jour à sa poursuite. Elle s'enfuit et au moment où il allait l'atteindre, elle fut métamorphosée en roseaux. Agitées par le vent les tiges en rendaient des sons plaintifs. Pan trancha l'un de ces roseaux, le découpa en tuyaux dont la longueur allait en décroissant, et en confectionna la flûte qui porte son nom. Le peintre a choisi le moment où Pan a saisi la fugitive par la main et où il veut la contraindre à entendre ses déclarations amoureuses; elle lève le bras comme pour le repousser. Un Fleuve appuyé sur son urne et deux satyrions assistent à la scène, qui se passe au bord de l'eau.

Ce qui nous frappe surtout dans ce tableau c'est l'absence de toutes couleur éclatantes et la violente opposition de la lumière et de l'ombre. Le torse nu de Syrinx fait une grande tache claire discrètement interrompue par de fines ombres transparentes aux bras, au cou et aux flancs. Pan, par contre, est de ton brun avec des ombres épaisses et appuyées qui recouvrent la poitrine et les bras et relèguent la tête à tel point dans l'ombre que l'on distingue à peine les traits de la physionomie. Le dieu du fleuve est d'un brun encore plus foncé. On ne retrouve pas d'équivalent de cette peinture en brun et clair dans l'œuvre de Jordaens. Les paysagistes du XVIe siècle recouraient d'ordinaire à ce procédé pour leurs effets de lumière et de perspective; les peintres du XVIIe siècle, dont Jordaens, rompirent avec cette tradition et adoptèrent plutôt des dégradations plus discrètes et plus fondues entre les tons clairs et les bruns. La différence entre cette œuvre de Jordaens et les autres est même si grande, qu'il y aurait lieu de se demander si la paternité lui en a été attribuée à juste titre. Néanmoins la tête échevelée de Syrinx, ses yeux un peu battus et sa bouche entr'ouverte respirent quelque chose de débonnaire et de langoureux, que nous retrouvons fréquemment chez notre peintre; les muscles noueux de ses hommes sont aussi une de ses caractéristiques; en outre les petits satyres ressemblent beaucoup à ceux de la *Fécondité*. Tous ces éléments concourent à établir avec certitude la paternité de Jordaens pour cette œuvre et à ranger celle-ci parmi celles de la période dont nous parlons en ce moment.



L'ADORATION DES BERGERS
(M. Delacre, Gand).

Nous savions d'ailleurs qu'il avait traité ce sujet par Sandrart, qui raconte comment il lui arriva „de peindre en six jours et grandeur nature l'histoire de Syrinx, qui s'enfuit devant Pan dans un bois". Et le chroniqueur ajoute qu'il représenta ce sujet magistralement et ingénieusement. Dans la vente de la succession de Jordaens (La Haye, 1734) figurait un *Pan et Syrinx* plus petit, haut de 3 pieds 3 pouces, large de 3 pieds 3½ pouces.

Jordaens mettait une réelle prédilection à représenter des satyres. Il en dessina et en peignit à toutes les époques de sa vie; tantôt c'étaient des têtes de satyres, tantôt des satyres ivres, et encore des satyres lutinant des nymphes, des satyres avec des enfants ou des amours, des satyres foulant des raisins ou prenant part à des actions plus compliquées. Mainte de ces œuvres témoigne visiblement d'une imitation de Rubens; il est même certain que beaucoup de celles qu'on lui attribue sont des copies par son illustre prédécesseur.

Dans quelques-uns de ses tableaux on voit Silène, et ces tableaux portent alors le nom du glouton ventru.

BACCHANALE. GAND — Une composition de ce genre et de cette époque me semble être la toile acquise récemment par le musée de Gand dans une vente à Amsterdam et dont le sujet n'est pas clairement déterminé. A droite on voit une jeune femme (la Fécondité ?) entre un satyre et une faunesse; elle est drapée dans une étoffe rouge et blanche, dont elle écarte les plis de manière à montrer son beau corps nu. Deux satyrions se tiennent devant elle; une femme ou une nymphe vue de dos est assise par terre; une autre, debout, porte, dans un linge blanc, une gerbe de fleurs et de fruits en offrande à la femme nue. A l'extrême gauche est accroupi un dieu fluvial. A l'arrière-plan une étoffe est tendue entre des arbres sur l'un desquels est juché un vieux satyre offrant une grappe de raisins à la femme nue, et un plus jeune, qui s'accroche aux branches. L'inaptitude de Jordaens a trouver d'heureuses formes pour ses compositions allégoriques nuit encore une fois à l'intelligence de cette scène.

Elle appartient très probablement à l'époque de la *Fécondité*. Les corps nus baignent en pleine clarté, tranchant sur des ombres accusées; une vive lumière illumine aussi le ciel, des tons radieux et éclatants, rouge, blanc et bleu, teignent les draperies. La peinture est polie et tourne à l'émail de la porcelaine. L'ensemble est clair et réjouissant. De belles jeunes femmes aux chairs potelées, parmi des satyres au cuir brun foncé, font encore une fois songer au grand tableau du musée de Bruxelles.

Le *Neptune et Amphitrite* de la galerie d'Arenberg à Bruxelles représente une autre importante composition mythologique. A l'avant-plan sont deux chevaux marins blancs. Neptune est assis sur l'un et tient Amphitrite sur l'autre. Deux petits Cupidons portent le trident du dieu. A droite, dans la mer, un Triton embouche sa conque, deux autres cornent de la même façon, un quatrième chevauche un dauphin. A son ordinaire Jordaens n'affiche pas un respect exagéré pour les dieux de l'antiquité. Neptune a l'air d'un Silène, sa corpulence est baignée d'un reflet ardent mais sans éclat; Amphitrite est une commère rejouie et potelée; elle est assise sur un tapis rouge, elle est éclairée par une lumière plus vive, mais d'un éclat uniforme. Les amours chargés du trident sont adorables; les Tritons à gauche plutôt insignifiants. Dans le ciel flotte une grande draperie et planent deux autres amours, à l'avant-plan les vagues écumantes déferlent sur la plage, au fond de la perspective le soleil couchant empourpre le ciel. Le tableau est joyeux, agréable à voir, mais d'une peinture tant soit peu veule. Le dos outrageusement osseux du Triton à l'avant-plan, la tonalité brunâtre dominante indiquent que le tableau fut peint vers 1630.

Le tableau est renseigné sous le N° 162 dans une édition du catalogue de peintures, antiquités, etc., du musée de l'Etat à Amsterdam: „Neptune et Vénus traînés par des chevaux marins et des Tritons". Il figura dans la vente de Guillaume II, roi des Pays-Bas (La Haye, 1842 et Amsterdam, 1850) et dans celle de Neville D. Goldsmid de La Haye (Paris, 1876). C'est probablement le même que celui mentionné dans le catalogue des œuvres laissées par Jordaens (La Haye, 1734, N° 71): „Un très grand tableau étant un Triomphe Marin, haut de 8 pieds, large de 12 pieds et 5 pouces". Un tableau concordant avec celui décrit plut haut fut vendu à Amsterdam le 22 mai 1765 dans une vente de peintures provenant de la Saxe.

Jordaens traita ce sujet plus d'une fois. Un tableau de moindre dimension que celui dont nous venons de nous occuper figura dans une vente à Amsterdam le 5 juin 1765, et

dans celle de la douairière Robert Geelhand (Anvers, 1888). Dans le catalogue de la vente Siebrecht (Anvers, 1754) on lit: „Un tableau sans cadre étant un grand triomphe marin avec toute sorte de poissons de mer.” Dans la vente Gerard Hoet (Amsterdam, 1760) il y eut un dessin d'„un triomphe de Neptune à la craie noire et rouge et rehaussé d'un peu de couleur”.

Chasseur avec des chiens — En dehors de ses compositions inspirées de la religion, de l'allégorie et de la fable et dont les figures sont grandeur nature, Jordaens traita encore à cette époque quelques sujets du même ou d'un autre genre, mais avec des figures plus petites, et adaptés en grande partie afin de pouvoir mettre des animaux en scène.

Nous en connaissons deux. Le premier est daté de 1625, il appartient au musée de Lille, pour lequel il fut acheté dans la vente Tencé (Paris, 1881) et il représente un chasseur avec des chiens. Dans un site étendu et montagneux, étoffé d'arbres, un piqueur sonne du cor; devant lui, debout ou couchés, sont huit chiens: cinq lévriers, deux barbets à longs poils et le chien de chasse à la tête brune et à la robe grise, rencontré déjà dans le *Martyre de Sainte Apolline* et ailleurs. Le tableau relativement petit mesure 0.78 sur 1.20. C'est une belle œuvre littéralement inondée de chaude lumière; tout y est clair et joyeux; les ombres sont transparentes comme les tons. Le peintre a surtout caressé les chiens; plus encore que dans d'autres œuvres Jordaens s'impose ici comme un animalier sans rival. Lui-même a posé pour le piqueur. Le très beau paysage est de la main de Wildens. Jordaens choisit le même sujet pour l'une des tapisseries qui se trouvent actuellement au palais impérial de Vienne. Une copie s'en trouve dans la collection du baron Baré de Comogne à Gand.

Un deuxième tableau du même genre, quoique le sujet en soit puisé à une autre source, est la *Rencontre d'Eliézer et de Rebecca* du musée de Bruxelles. Il est de plus grande dimension, malgré la petitesse des figures. A l'avant-plan on voit la fontaine avec une niche ronde, tout près est le bassin carré et sculpté. A droite Rebecca fait boire Eliézer à sa cruche, un serviteur tient le cheval d'Eliézer par la bride, un autre garde deux lévriers; à gauche nombre de valets déchargent de précieux présents du dos d'un âne et d'une couple de chameaux. Dans le paysage étendu étoffant l'arrière-plan, on remarque à gauche quelques arbres élancés, à droite une manière de forteresse féodale dans laquelle se rend un troupeau de vaches traversant le pont-levis; au fond se dresse une haute colline rocheuse. C'est une scène riante et animée, qui se passe en plein air; puisée, à en croire le titre, dans l'Histoire Sainte, mais représentant plutôt un simple épisode de la vie champêtre. Le tableau est largement et crânement brossé, en un ton qui, clair et froid d'un côté, devient ardent mais sombre de l'autre. La facture des personnages est agréable, ferme, avec une sorte de reflet vitreux, qui fait chatoyer de fraîches lumières sur la matité des ombres; cette facture s'identifie avec celle du chasseur de Lille et l'œuvre est évidemment de la même époque. Comme dans le premier tableau la tête de l'un des lévriers repose sur celle de l'autre; l'écuyer tenant le cheval d'Eliézer a le même geste et le même vêtement que le nègre avec le cheval dans le tableau de Cassel.

Jordaens traita une seconde fois la *Rencontre d'Eliézer et de Rebecca* dans un tableau, qui figura dans la vente Huybrechts (Anvers, 1902). Comme dans celui du musée de Bruxelles Rebecca fait boire à sa cruche le messager d'Isaac. A gauche on voit la fontaine autour de laquelle se tiennent trois servantes et autant de serviteurs. Un chien, un petit singe sur la margelle et trois chameaux dominant la scène, représentent de nouveau ici l'„étoffage” favori du maître. La peinture est plus chaude de ton, mais les dos des hommes présentent la même noueuse musculature que dans le *Miracle de Saint Martin* et dans le tableau précédent; comme ce dernier il a dû être peint vers 1630.

A la série des tableaux avec petites figures de cette époque appartient aussi le *Bain de Diane* du musée de Madrid. Diane et ses nymphes se baignent dans un étang situé devant un portique lequel reproduit fidèlement les arcades qui, dans l'hôtel de Rubens, séparaient l'avant-cour du jardin. A l'avant-plan nombre de jeunes femmes sont assises ou debout au bord de l'eau. Un jeune homme ailé se tient auprès d'elles; Diane tend les bras vers lui. A gauche on voit Cupidon apportant un paon, un autre paon se pavane le long de la pièce d'eau. Dans le ciel planent trois amours, qui répandent des fleurs, plus bas il y en a cinq autres, motif traité aussi par Jordaens dans son *Offrande à Vénus* des musées de Dresde et de Brunswick. Le ton de la peinture est étonnamment gris et clair, avec une couple de draperies bleues; les figures pâles ont de faibles ombres; l'œuvre est de moindre valeur, mais de la même manière que la *Rencontre d'Eliézer et de Rebecca* de Bruxelles.



LA FÉCONDITÉ (Dessin, M. Heseltine, Londres).

PORTRAITS. — Au commencement du XVII[e] siècle comme au siècle précédent, les bourgeois aisés, autrement dit les patriciens d'Anvers mettaient un grand empressement à se faire „pourtraire" afin de léguer leurs traits à la postérité; ce n'étaient pas seulement des rois, des princes, des grands seigneurs, qui s'adressaient aux maîtres réputés pour leur faire exécuter de solennelles effigies, mais aussi les gros commerçants, les prélats, voire tous ceux qui s'étaient acquis une certaine notoriété dans les lettres, les arts ou les sciences ou qui possédaient assez de fortune pour pouvoir se payer cette fantaisie. Comme de juste, à mesure que grandissait sa renommée, Jordaens était harcelé de commandes de ce genre. Nous rencontrons déjà des portraits parmi les œuvres de sa première époque.

Les plus anciens, à notre connaissance, appartiennent à M[me] la Douairière Bosschaert du Bois, à Anvers. Il y en a trois: un homme, l'épouse de celui-ci et une vieille femme, sa mère ou sa belle-mère. Le premier porte l'inscription: *Aetatis 44. A°. 1623,* le second: *. . . 3 J. Jordaens fecit.* Ce 3, le seul chiffre visible sur la toile, représente évidemment le dernier du millésime 1623. Le portrait de la vieille femme ne porte pas d'inscription, mais il date sans aucun doute de la même époque.

L'homme, assis sur un banc, est vu tout à fait de face; il a de courts cheveux noirs, il porte la moustache et la barbe, un col blanc à petits tuyaux plats et à bordure de dentelle, des manchettes blanches, un ample vêtement noir sous un manteau noir aussi. Le bras droit repose sur une chaise placée devant lui; de la main gauche il tient un chapeau de feutre

noir à larges bords. Il a le teint fleuri, les mains admirablement modelées; des ombres accusées couvrent le visage et les mains. Son maintien est à la fois dégagé et distingué; l'expression de sa physionomie énergique et vivante. Devant lui se dresse une manière de socle, couvert d'un tapis et surmonté d'une statuette. Derrière lui une arcade dans le style de l'époque, s'ouvre sur l'azur de l'horizon. A gauche est une draperie rouge qu'on a relevée en partie. D'un côté l'arcade est supportée par une cariatide formée d'un corps de femme terminé par deux queues de serpent enlacées en torsade. Sur le pied de la cariatide on lit l'inscription citée ci-dessus.

La femme est assise dans un très large fauteuil en chêne, capitonné de cuir noir. Derrière elle s'ouvre une arcade avec tenture rouge repliée. La femme est vue tout à fait de face; elle a les cheveux noirs ramenés en arrière par-dessus un postiche. Le teint est frais et rose, l'expression amène. Elle porte une fraise largement godronnée, sans dentelle, sur la poitrine un médaillon avec miniature en couleur, et elle est vêtue d'une robe de soie noire. Dans la main droite elle tient un éventail replié, suspendu par un anneau à son pouce. L'une des cariatides de l'arcade porte l'inscription. L'attitude de la femme n'est ni si dégagée, ni si élégante que celle de l'homme, mais pourtant plus distinguée. La peinture est soignée, les ombres moins foncées, plus gris bleu. Sur la robe noire chatoient les reflets gris que Van Dyck se plaît à répandre sur ses étoffes de soie. La transparence du linge et la fine blancheur des mains sont remarquables.



PAN ET SYRINX (Musée, Bruxelles).

La vieille dame est assise dans une chaise analogue à celle de sa fille ou de sa belle-fille, et devant un portique rectangulaire en partie dissimulé derrière une draperie repliée. A gauche on aperçoit la paroi latérale d'une colonne, à droite une cariatide en profil. Du même côté est une niche ou un meuble fermé par une glace derrière laquelle on distingue une tulipe dans un vase. La femme porte un petit bonnet noir couvrant les cheveux et retombant sur le front, une collerette tuyautée, des manchettes blanches, une robe noire à reflets gris et un boa de fourrure qui lui descend jusqu'aux genoux. Dans la main droite elle tient un mouchoir, dans la gauche un petit livre de prière. Elle peut bien avoir quatre-vingts ans, sa bouche est édentée, ses mains amaigries. Le visage est peint très savoureusement en chauds tons bruns, l'expression est sereine.

Les trois portraits se rattachent visiblement l'un à l'autre; tous trois sont vus jusqu'aux genoux, grandeur nature, ils ont la même attitude et ils sont placés dans le même milieu;

mais, à en juger par la facture, celui de la vieille femme est d'une date postérieure, de 1630 ou à peu près. Tous trois sont des tableaux de solide valeur, attestant qu'à trente ans Jordaens était déjà un maître portraitiste. Le portrait d'homme surtout est réussi: il a l'air distingué et son attitude est élégante. La peinture est encore rude, mais plus savoureuse toutefois que celle du portrait de Famille, de Madrid. La lumière n'a guère d'éclat, mais elle se comporte harmonieusement. La jeune femme est d'une tonalité plus pâle que l'homme.

Le grand portrait du musée de Madrid appartient aussi à la première époque de Jordaens; il est quelque peu plus ancien que les tableaux de 1623. Le groupe consiste en quatre personnages: le père, la mère, une fillette de quatre à cinq ans et une servante. Le père se tient à droite, le pied droit appuyé sur le bâton d'une chaise, la main droite sur le dossier de celle-ci; dans la gauche il tient une guitare. Il est habillé de noir; il a des manchettes et un col blancs; des bas jaunes; la manche du bras droit est d'un jaune bronzé. C'est un homme d'environ trente-cinq ans, de mine avenante, les cheveux bruns, portant moustache et barbiche. La femme, l'air un peu plus jeune, est assise à gauche, vêtue d'une robe noire, d'une fraise à larges godrons, d'un petit bonnet jaune et de manchettes de dentelle. Du bras droit elle enlace sa fillette et elle appuie aussi la main gauche sur le bras de la petite. Celle-ci porte un tablier blanc sur une robe jaune; elle a la tête couverte d'un mouchoir bleu. D'une main elle tient une pomme, de l'autre une corbeille de raisins. La servante se tient entre ses maîtres, un peu en arrière. Elle est coiffée d'un chapeau de paille à bords plats; sa collerette est relevée, son corsage rouge, son tablier blanc; à la main elle tient une corbeille de fruits. A l'arrière-plan on distingue un sombre feuillage; à gauche un perroquet sur son perchoir et une fontaine ornée d'un Amour chevauchant un dauphin de marbre; sous la chaise à droite s'allonge un chien.

C'est une des meilleures œuvres de Jordaens dans ce genre: le groupe est réussi, l'expression pleine de vie; la couleur panachée et de pâte ferme présente de jolis caprices. La mère et la fille se trouvent en pleine lumière, l'enfant toute simple, la mère pleine de dignité; la servante est traitée en demi-teinte avec une légère ombre sur le visage sous les bords du chapeau de paille et une ombre plus accentuée sur le tablier blanc; le père est plus foncé de ton, mais un vigoureux coup de lumière sur la joue et le col donne un franc relief à la tête.

L'authenticité du tableau et l'époque à laquelle il fut peint ne laissent point de doute: la fermeté de la peinture, la vivacité de la couleur, les lourdes ombres, les teintes ininterrompues, tout concourt à le classer parmi les productions de Jordaens avant la vingt-cinquième année. Toute la facture prouve à quelle maîtrise le jeune peintre était déjà parvenu.

D'après Henri Hymans, Jordaens se serait représenté lui-même ici, avec sa femme et l'aînée de ses enfants. Celle-ci, Catherine, naquit en 1617, et comme sur le tableau elle aurait environ cinq ans, l'œuvre aurait été peinte en 1622. Jordaens aurait donc eu 29 ans et Catherine Van Noort 33 ans. Or le cavalier dans ce groupe de famille me paraît bien plus âgé et il présente si peu des traits de Jordaens que je ne puis me rallier à cette opinion; au surplus le costume de ce cavalier, la toilette de sa femme et tous les accessoires du tableau nous suggèrent un ménage beaucoup plus aristocratique que ne l'était celui de Jordaens à cette époque.

A la même époque, ou plutôt à une période quelque peu antérieure, appartient le portrait de famille de l'Ermitage. Dix personnes sont attablées dans une tonnelle. Le fils ainé joue de la guitare, le père tient un verre de vin. Le dernier né repose sur les genoux de sa mère; derrière celle-ci est une autre de ses filles, devant elle une autre enfant encore, devant la



PORTRAITS DE MESSIRE ET DE MADAME VAN SURPELE (Duc de Devonshire, Londres).

mais [illegible] celui de la vieille femme [illegible] d'une date postérieure, de 1630 [illegible] de solide valeur attestant qu'à trente ans [illegible] portraitiste. Le portrait d'homme [illegible] est réussi : il a l'air distingué et son attitude est élégante. La peinture est encore [illegible], mais plus savoureuse toutefois que celle du portrait de Famille, de Madrid. La lumière n'a guère d'éclat, mais elle se comporte harmonieusement. La jeune femme est d'une tonalité plus pâle que l'homme.

Le grand portrait du musée de Madrid appartient aussi à la première époque de Jordaens; il est quelque peu plus ancien que les tableaux de 1623. Le groupe consiste en quatre personnages: le père, la mère, une fillette de quatre à cinq ans et une servante. Le père se tient à droite, le pied droit appuyé sur le bâton d'une chaise, la main droite sur le dossier de celle-ci; dans la gauche il tient une guitare. Il est habillé de noir; il a des manchettes et un col blancs; des bas jaunes; la manche du bras droit est d'un jaune bronzé. C'est un homme d'environ trente-cinq ans, de mine avenante, les cheveux bruns, portant moustache [illegible] robe noire, [illegible]

[illegible] une corbeille de fruits. A [illegible] permet sur son perchoir et une fontaine ornée d'un Amour chevauchant un [illegible] marin; sous la chaise à droite s'allonge un chien.

C'est une des meilleures œuvres de Jordaens dans ce genre: le groupe [illegible] l'expression pleine de vie; la couleur panachée et de pâte ferme présente de jolis caprices. La mère et la fille se trouvent en pleine lumière, l'enfant toute simple, la mère pleine de dignité. La servante est traitée en demi-teinte avec une légère ombre sur le visage sous les bords [illegible] de paille et une ombre plus accentuée sur le tablier blanc; le père est [illegible] heureux coup de lumière sur la joue et le col donne un franc [illegible] à la tête.

[illegible] du tableau et l'époque à laquelle il fut peint ne laissent point de doute: la fermeté de la peinture, la vivacité de la couleur, les lourdes ombres, les teintes ininterrompues, tout concourt à le classer parmi les productions de Jordaens avant sa vingt-cinquième année. Toute la facture prouve à quelle maîtrise le jeune peintre était déjà parvenu.

D'après Henri Hymans, Jordaens se serait représenté lui-même ici avec sa [illegible] l'aînée de ses enfants. Celle-ci, Catherine, naquit en 1617, et [illegible] elle aurait environ cinq ans, l'œuvre aurait été peinte en 1622. Jordaens [illegible] 29 ans et Catherine Van Noort 33 ans. Or le cavalier dans ce groupe [illegible] bien plus âgé et il présente si peu des traits de Jordaens que [illegible] cette opinion; au surplus le costume de ce cavalier, la toilette [illegible] les accessoires du tableau nous suggèrent un ménage [illegible] que ne l'était celui de Jordaens à cette époque.

A la même époque, ou plutôt [illegible] antérieure, appartient le portrait de famille de l'Ermitage. Dix [illegible] une tonnelle. Le fils aîné joue de la guitare, le père tient un verre de vin [illegible] repose sur les genoux de sa mère; [illegible] est une autre de ses filles [illegible] une autre enfant encore, devant la



table une quatrième jouant avec un chien. Au fond une servante, apportant un plateau. Dans le feuillage ombrageant cette scène folâtrent trois cupidons. La peinture est plus sombre et plus dure que celle du musée de Madrid. Lorsqu'il appartenait encore à la collection Walpole d'où il est provenu, ce tableau fut gravé sous ce titre: Rubens et sa famille.

Pendant la seconde moitié de l'an 1903 on suspendit dans la National Gallery à Londres un portrait aux armes de la famille Waha: un aigle d'argent rayé de noir sur champ de gueule, avec la devise: ÆTATIS SVÆ 63—1626. Il passe pour celui du baron Waha de Linter de Namur et est attribué à Jordaens. C'est un tableau remarquable, un beau modèle et une non moins belle peinture. Le personnage est vu de trois quarts, tourné vers la gauche et regardant vers la droite; ses cheveux courts et droits sont grisonnants, la moustache et la barbiche aussi, les yeux petits mais pétillants: il fait l'effet d'un robuste gaillard, d'un bon vivant. Il porte la fraise godronnée, des manchettes blanches, un costume de soie noire sous un manteau noir. Une triple chaîne d'or en sautoir, orne sa poitrine; à son ceinturon est accrochée une épée à poignée d'or. Il porte la main gauche à la hanche, la droite s'appuie sur une canne. Le teint allumé, le nez d'un rouge purpurin se détachent d'une façon intense sur la fraise blanche et sur le fond montrant le ciel bleu ouaté de petits nuages blancs, et à gauche une tenture vert-bronze, presque noire, à franges d'or à peine visibles.

La peinture présente quelque chose de solide, de massif et de crâne expliquant qu'on l'ait attribuée à Jordaens. Mais cette raison n'est pas péremptoire; elle n'est pas tout à fait convaincante. Il s'en faut que l'authenticité de cette toile soit manifeste comme c'est le cas pour d'autres tableaux. Dans tous les cas, l'œuvre est due à un peintre anversois: elle n'est ni de van Dyck, ni de Corneille De Vos; il faut donc choisir entre Rubens et Jordaens. L'œuvre s'apparente beaucoup à celles de Rubens: les mains avec les extrémités des doigts un peu repliées l'indiquent. Les reflets d'un brun-marron sur les rondeurs du personnage et les modelages bleu-gris font aussi songer au grand maître: mais le visage rentre moins dans sa manière; il est fondu dans la couleur avec une ombre grise et un modelage en ton clair. Rubens peignait plus largement et plus crânement; il séparait les touches l'une de l'autre avec plus de netteté; sa chair est plus blanche et plus clairement avivée par les teintes rouges du sang qui affleure aux ouvertures de la bouche et du nez. Ici le teint est plus échauffé; le coup de brosse à la fois très large et très solide; l'expression présente quelque chose de cordial et de bourgeois; toutes caractéristiques plus particulières à Jordaens qu'à Rubens. Je le répète, la certitude nous manque; toutefois nous attribuerions l'œuvre plutôt au premier qu'au second de ces maîtres.

Le duc de Devonshire à Londres possède un portrait de deux personnages dans lequel on a vu longtemps le prince Frédéric-Henri d'Orange et son épouse. (1) L'homme ne ressemble aucunement au stathouder; la femme n'a de commun avec Amélie de Solms que sa corpulence et son engoncement. D'ailleurs l'écusson qui figure dans le haut du tableau n'est pas celui des Orange Nassau mais bien celui de la famille van Surpele ou van Zurpele qui vivait au XVIIe siècle à Diest, en Brabant.

L'arrière-plan est occupé par une double arcade; l'ouverture de gauche prend vue sur le plein air. La dame de la maison est assise dans un large fauteuil à dossier de velours rouge; elle se prélasse, sa tête ronde un peu enfoncée entre les épaules, les mains dans le giron, un type de matrone flamande d'un âge mûr. La chevelure est ramenée en arrière; elle porte une large fraise bordée de dentelle, d'amples manchettes; une superbe robe de

(1) WAAGEN, *Art Treasures in Great-Britain*, II, 94.

soie noire brochée. Le cavalier est debout devant l'arcade de droite; comme la femme il peut avoir cinquante ans. Il se campe fièrement, les jambes écartées; la main droite tenant une longue canne; la main gauche à la hanche; son regard calme dévisage le spectateur. Il a une opulente chevelure frisée; il porte un ample col mou, un vêtement noir, en guise de ceinture une large écharpe rouge dont les bouts richement brodés sont ramenés derrière lui; à son riche baudrier est suspendue une épée à large poignée. A l'arrière-plan, entre



PORTRAIT DE FAMILLE (Musée, Madrid).

les arcades on aperçoit une cariatide à tête de satyre, au-dessus de laquelle figurent les armoiries des van Zurpele: une plume d'azur sur champ d'or, surmontée d'un chevron de gueule à trois marteaux d'or. A l'avant-plan, un petit chien; sur un perchoir en fer un perroquet.

La peinture est très soignée et fait bien ressortir tous les détails des visages, des mains et du costume. Le ton est chaud et solide; la facture vraiment magistrale. L'arrière-plan est étoffé comme celui des portraits de Madame Bosschaert-Dubois.

CHAPITRE III.

1631—1641.

La deuxième manière de Jordaens — Le Satyre et le Paysan — Le Roi boit — Les jeunes piaillent comme chantent les vieux — Tableaux mythologiques et religieux — Portraits.



UN JOYEUX REPAS
(M. Delacre, Gand).

La deuxième manière de Jordaens. — Nous constatons qu'après 1630 une transformation notable s'opère dans la manière de Jordaens. Il nous est impossible de désigner avec certitude une œuvre qu'il aurait peinte immédiatement après cette année: 1637 est le premier millésime que nous rencontrions sur un de ses tableaux peints après le *Miracle de Saint Martin;* mais en cette année un sensible revirement s'est produit dans sa manière, revirement qui se dessinait déjà quelques années auparavant et qui se fit très problablement sentir peu après 1630. C'est donc avec cette année que nous pouvons clôturer la période de sa première manière, une période durant laquelle il se distingua par sa couleur ferme et plus ou moins dure, par ses lignes accentuées, sa lumière aveuglante, son réalisme brutal. Durant sa deuxième période dont nous fixerons le commencement à 1631, son ton devient plus tendre et plus fondu, sa lumière plus veloutée, ses formes plus séduisantes; il subit manifestement l'influence de Rubens et, après une résistance de douze à quinze ans, il se soumet à la souveraineté du maître des maîtres comme le faisaient d'ailleurs tous ses confrères à Anvers et dans la Flandre entière. Il n'abdique point pour cela son autonomie, il ne devient pas un continuateur servile ou simplement fidèle de Rubens, mais le revirement que nous constatons chez lui est évidemment provoqué par le prestige du formidable maître et le rapproche infailliblement de celui-ci. Les changements que subit le style de Jordaens après qu'il a adopté pour de bon sa seconde manière, sont moins importants que ceux qui se produisaient jusqu'alors. En dehors des rares tableaux datés et des non moins rares compositions dont

la date est établie par des documents historiques, il devient extrêmement délicat de ranger ses œuvres dans leur ordre chronologique et il nous faudra les examiner avec la plus rigoureuse minutie pour y découvrir les traces de la lente transformation de sa manière. Chez d'autres maîtres, par exemple chez Rubens, Rembrandt et van Dyck, la métamorphose s'accomplit par degrés, mais régulièrement et continûment; chez Jordaens, au contraire, des changements analogues se produisent incontestablement mais ceux-ci ne sautent pas aux yeux, ils ne suivent pas une voie ferme et progressive; on ne saurait les déterminer avec la même certitude. Aussi n'y est-on jamais arrivé. Néanmoins écrire l'histoire de ses œuvres sans tenter tout au moins de classer celles-ci dans l'ordre où elles furent créées serait s'aventurer dans un dédale sans fil pour se guider soi-même, sans lumière pour le lecteur.



NEPTUNE ET AMPHITRITE (Duc d'Aremberg, Bruxelles).

Certes la tâche est ardue et on risque constamment de s'égarer, mais cette tâche n'en demeure pas moins attrayante, car elle nous impose l'obligation d'approfondir les particularités de chaque tableau du maître et de suivre les fluctuations que sa facture subit dans le cours des années.

Il ne renonce pas à ses sujets puisés dans la vie usuelle; bien au contraire, plus que jamais il se confine dans la peinture de scènes domestiques empruntées aux mœurs et aux coutumes de la bourgeoisie flamande. Mais sa façon de traiter ces sujets s'écarte considérablement de celle qu'il avait adoptée jusqu'à présent.

Le Satyre et le Paysan. Musée de Bruxelles. — Un tableau dans lequel cette transformation de sa manière s'accuse de la façon la plus frappante est le *Satyre et le*

Paysan du Musée de Bruxelles. La composition est à peu près la même que celle des versions antérieures du sujet, mais cette fois la scène se passe en plein air sous un auvent sontenu par un piquet autour duquel s'enroule une vigne. Le paysan, assis derrière la table, mange sa bouillie versée dans une écuelle de terre brune. Il souffle en conscience; à telle enseigne que ses joues ballonnent et que l'effort lui fait presque fermer les yeux. Il s'empiffre avec gloutonnerie, indifférent aux rires et aux moqueries de son entourage. Sa femme, attablée à droite, son bébé sur les genoux, tend une main d'un geste qui complète l'expression de sa physionomie et qui pourrait à peu près se traduire en ces termes; „Mais regardez-moi donc ce gros goulu!" Devant elle est un chien; derrière se montre une servante apportant un verre de bière au paysan; à gauche se tient le satyre, un bras levé, et se récriant devant la voracité du rustre.



LAITIÈRE
(M. Delacre, Gand).

C'est une admirable symphonie de lumière. La femme et l'enfant sont en plein soleil; la clarté ne la frappe point avec éclat mais se répand langoureusement sur son visage vermeil et réjoui, sur son linge blanc, sur son corsage d'un jaune cuivré, sur la robe rouge et blanche de l'enfant. La lumière rayonne avec plus d'ardeur sur le paysan; sa peau brune est brossée à touches rudes; il souffle tellement que cette peau présente des rides et des contractions amenant des chatoîments et des ricochets dans le rougeoîment du visage. Le corps replet, noueux et ratatiné du satyre est baigné d'une chaude vapeur sur laquelle flotte une lumière discrète présentant çà et là quelque pétillement plus vif qui s'éteint peu à peu pour rejaillir et se ranimer plus loin. C'est à l'épaule que cette lumière commence à s'aviver; c'est sur le visage qu'elle est le plus intense; elle rutile à travers le brun plus foncé et elle illumine le nez et le front. Tout le visage est une merveille de ton et de reflets chatoyants et profonds, sans lignes arrêtées, mais incendié de touches flamboyantes qui font vibrer la vie dans ce morceau de lumière et d'ombres. La vieille servante maintenue dans la demi-teinte et une tonalité amortie, de même que l'arrière-plan, pour ainsi dire estompé, font saillir les figures de devant et contribuent à l'aspect velouté de l'ensemble.

La métamorphose dans la manière de Jordaens dont nous parlions plus haut, est un fait accompli et l'abîme entre cette œuvre et celles de la période antérieure est pour ainsi dire incommensurable. Dans le mouvement assez gauche du bras tendu de la paysanne et aussi dans les plis un peu durs de son visage souriant, on retrouve quelque trace de la frustesse de jadis, mais, pour le reste, tous les mouvements sont devenus plus dégagés, les formes plus séduisantes, les tons plus tempérés. On ne découvre plus d'éclat aveuglant, plus de couleur pleine et tapageuse; le tableau ne présente que chaleur veloutée, ardeur tempérée, lumière fondue.

On reconnait Jordaens dans le paysan et sa femme dans la paysanne; tous deux paraissent avoir quarante ans; le tableau aura problablement été peint entre 1635 et 1640.

Dans la collection Fairfax Murray, à Londres, se trouve un dessin, représentant la même scène, exécuté sur un tapis attaché par le haut. Les figures sont vues en pied tandis que le tableau ne les montre que jusqu'aux genoux. Jordaens peignit maintes fois encore cette scène de la vie rustique et dans les derniers temps il se faisait aider par ses élèves dans les répliques plus ou moins modifiées qu'il donnait de ses premières compositions. Ainsi le comte de Beauffort à Bruxelles possède un exemplaire du *Satyre et le Paysan*, dans lequel les figures principales sont les mêmes que dans le tableau gravé par Neefs, mais



LE SATYRE ET LE PAYSAN (Musée, Bruxelles).

dont les figures secondaires ont été modifiées. Tous les personnages sont empruntés à des compositions antérieures mais ils sont peints en un ton brun foncé avec ces ombres noires dont Jordaens enfumait ses toiles pendant sa dernière période. Le tableau de la collection de M. A. Harcq à Bruxelles représente aussi une réplique très modifiée du sujet favori de Jordaens. Elle fut exécutée dans son atelier par un élève d'un incontestable talent, mais qui ne possédait pas la vigoureuse touche du maître et qui ne versait que trop facilement dans la caricature.

Le Mangeur de bouillie. — Dans quelques tableaux apparentés à ceux dont nous venons de parler, Jordaens introduisit de notables variantes à la composition primitive. Il



LE MANGEUR DE BOUILLIE (Musée de Cassel).

On reconnaît Jordaens dans [illegible] dans le paysan; tous deux paraissent avoir quarante ans, le tableau [illegible] été peint entre 1635 et 1640.

[illegible] Fairfax Murray [illegible] représentant la même scène exécuté sur un tapis attaché par le haut. Les figures sont vues en pied tandis que le tableau ne les montre que jusqu'aux genoux. Jordaens peignit maintes fois encore cette scène de la vie rustique et dans les derniers temps il se faisait aider par ses élèves dans les répliques plus ou moins modifiées qu'il donnait de ses premières compositions. Ainsi le comte de Beauffort à Bruxelles possède un exemplaire du *Satyre et le Paysan*, dans lequel les figures principales sont les mêmes que dans le tableau gravé par Neefs, mais



LE SATYRE ET LE PAYSAN (Musée, Bruxelles).

dont les figures secondaires ont été modifiées. Tous les personnages sont empruntés à des compositions antérieures mais ils sont peints en un ton [illegible] avec ces ombres noires dont Jordaens enfumait ses toiles pendant sa dernière période. Le tableau de la collection de M. A. Harcq à Bruxelles représente aussi une réplique très [illegible] du sujet favori de Jordaens. Elle fut exécutée dans son atelier par un élève d'un [illegible] talent, mais qui ne possédait pas la vigoureuse touche du maître et qui [illegible] trop facilement dans la caricature.

LE MANGEUR DE BOUILLIE. — Dans quelques [illegible] entés à ceux dont nous venons de parler, Jordaens introduisit de notables [illegible] composition primitive. Il



reconnut probablement l'insuffisance de son illustration de la fable d'Esope, attendu qu'il n'y avait moyen de représenter qu'une seule des actions contradictoires du rustaud, et il en conclut que le mangeur de bouillie représentant l'élément principal de la scène, il pouvait négliger, sans grand inconvénient, la figure fabuleuse du satyre et se borner à peindre le paysan et son ménage. Il procéda ainsi pour un tableau du Musée de Cassel, intitulé le *Mangeur de bouillie.*

Chose curieuse, dans ce remaniement de son ancien sujet, il reprend tout le groupe, sauf le satyre, du tableau précédent, avec cette différence que comme dans le dessin de Fairfax Murray il peint les figures de la tête aux pieds. Le rustre avalant sa bouillie, la mère avec l'enfant, la servante derrière eux sont absolument les mêmes, à la fois sous le rapport de la forme et celui de la couleur, que dans le tableau de Bruxelles. Au fond la même vigne s'enroule à la charpente. Sur la table se trouvent les mêmes plats, devant la table figure le même chien. Le satyre est remplacé par un vieux paysan en camisole rouge et les jambes nues, qui, la tête renversée en arrière, boit à même la cruche d'étain et dont les formes assez fantastiques évoquent la divinité sylvestre. Entre ce buveur et ce mangeur de bouillie se trouve une jeune fille mordant dans sa tartine, à droite est accroupi un petit garçon, qui relève sa chemise et fait le geste de la célèbre fontaine de Bruxelles. La jeune fille rappelle étonnamment celle de la *Fécondité* et le garçonnet celui du *Miracle de Saint Martin.* A l'avant-plan, au milieu du tableau, on voit une chèvre en train de manger.



LE SATYRE ET LE PAYSAN
(M. A. Harcq, Bruxelles).

C'est un réjouissant tableau agreste dans lequel la candeur et la frustesse villageoises s'interprètent on ne peut plus artistiquement, incarnées en d'agréables figures. En général la tonalité est la même que dans le tableau de Bruxelles; une lumière abondante et discrète, interrompue par des ombres transparentes, est répandue dans toute la scène. Les tons d'or y représentent la dominante: la paroi de chaume à l'arrière-plan, la taille jaune de la paysanne, le chien jaune, les cheveux blonds des enfants, la chaude teinte du ciel prodiguent ces tons dorés dans tout le tableau; mais le rayonnement est plus solide et le coloris plus monté que dans l'autre toile. Cet ardent velouté du satyre a été transposé dans le paysan en train de boire et dans la jeune fille devant lui. Ces figures, comme toutes celles du

tableau d'ailleurs, sont magistralement exécutées. Le *Mangeur de bouillie* de Cassel et le *Satyre et le Paysan* de Bruxelles comptent parmi les plus parfaites des œuvres de la seconde manière de Jordaens. L'une et l'autre datent d'entre les années 1635 et 1640 sans qu'il nous soit possible de déterminer laquelle est antérieure. Le tableau de Cassel s'y trouvait déjà en 1749; il fut enlevé par Jérôme Napoléon et restitué en 1814. Nous verrons par la suite que Jordaens utilisa quatre des personages de cette toile et de celle de Bruxelles pour le carton de l'une des tapisseries de la série des Proverbes.

Un deuxième tableau identique au précédent se trouve au musée de Strasbourg. Il est signé et daté sur l'un des pieds de la table, *J. Jordaens. 1652.* La nudité du garçonnet est voilée par un pampre qu'il tient à la main. C'est une fort médiocre réplique de l'œuvre de Cassel, avec une froide lumière, des chairs rudes comme le cuir; une peinture plutôt lourde et veule. Le tableau n'est certes pas de Jordaens; il est tout au plus d'un élève, qui, à supposer que la signature ne soit pas entièrement apocryphe, l'a revêtu du nom de son maître et de la date de la copie. L'œuvre originale est de douze à quinze ans antérieure à cette année.

La galerie Liechtenstein à Vienne possède une version simplifiée du même sujet. Du groupe principal on a conservé le mangeur de bouillie et la vieille servante, tenant la cruche et le verre à bière à la main. A gauche on voit une jeune femme aux cheveux crépus, qui pose en riant la main sur l'épaule du mangeur. Le tableau est suspendu trop haut et trop mal éclairé pour pouvoir en dire plus long.

Des sujets analogues ont encore été traités par Jordaens dans un *Repas de paysans*, représentant une femme, deux enfants et un berger attablés, provenant de la vente D. G. van Schauss-Kempfenhausen (Cologne, 1901) et dans une *Famille de paysans* de la collection Michel à Munich.

LE ROI BOIT. — Vers 1630 et dans tous les cas peu après cette année, Jordaens commença à traiter un second sujet emprunté cette fois aux mœurs et coutumes de son peuple et plus particulièrement à celles de la bourgeoisie flamande. Du moment qu'il l'eut choisi, il ne se lassa plus de le peindre; ce sujet lui fournit la matière de plusieurs de ses chefs-d'œuvre, il lui permit de s'interpréter dans toute son originalité, dans toute sa joie de vivre, dans toute sa maîtrise.

Ce sujet s'appelle: *le Roi boit* ou la *Veillée des Rois.*

Cette fête existait depuis des siècles en Flandre et ailleurs; beaucoup de nos contemporains se rappelleront encore l'avoir vue célébrer dans certaines familles: l'usage s'en est beaucoup perdu en ces derniers temps; peut-être aura-t-il disparu complètement avec tant d'autres dans quelques années d'ici. Le 6 janvier, Jour des Rois ou de l'Epiphanie, l'on soupe en famille et en compagnie de ses amis. L'un des plats consiste en un gâteau à la pâte duquel a été mêlée une dragée ou plutôt une fève. On découpe le gâteau en autant de quartiers qu'il y a de convives. Celui qui trouve la fève dans son morceau est proclamé roi; il préside la tablée et tous les autres lui doivent obéissance. Il commence par les investir de toute sorte de fonctions et la soirée se passe on ne peut plus agréablement à manger, à boire, à chanter et à se livrer aux facéties les plus bouffonnes. En tenant compte des mœurs d'autrefois, ces réunions cordiales devaient revêtir souvent un caractère de turbulence et de joie débridée. Du moins est-ce ainsi que Jordaens nous les a dépeintes.

Outre le Roi, il y avait, élus par lui, une Reine, un Conseiller, un Secrétaire, un Chambellan, un Trésorier, un Maréchal de la Cour, un Echanson, un Ecuyer tranchant, un

Confesseur, un Médecin, un Portier, un Courtier, un Chanteur, un Ménétrier, un Fou et un Cuisinier, bref un nombre de fonctionaires en rapport avec l'importance de l'assemblée. En dehors de celui de la Reine, un rôle indispensable celui-là, il n'y en avait pas d'autre rempli par le beau sexe, quoique celui-ci fût, comme de juste, largement représenté à la fête. Dans l'un de ses exemplaires de la *Fête des Rois,* celui qui se trouve au musée impérial de Vienne, Jordaens a désigné les divers dignitaires au moyen de billets épinglés à leur accoutrement ou gisant à leurs pieds; ils s'appellent le Fou, l'Ecuyer tranchant, le Chantre, le Cuisinier, le Médecin, la Reine, le Messager. Jordaens n'a évidemment pas laissé au simple hasard le soin de distribuer les rôles: le Roi est toujours le personnage le plus âgé, la Reine la plus belle dame de la compagnie.

Dans ses *Fêtes des Rois*, autrement dits ses *Banquets de la Fève*, il trouva l'occasion de peindre la bourgeoisie flamande réunie en de joyeux repas. Quand Rubens et Van Dyck nous peignent des buveurs et des ivrognes, ils confient ces rôles à des personnages de l'Olympe païen; leurs héros et leurs héroïnes sont Bacchus, Silène, des Satyres et des Bacchantes. Les noces du vieux Breughel sont célébrées par des paysans et des paysannes; Teniers aussi prend ses lurons de kermesses dans le monde villageois; mais Jordaens choisit les citadins de la classe aisée. C'est ceux-ci qu'il connaissait le mieux. Il frayait avec eux, il leur avait plus d'une fois fait raison; il les avait vus en train et à l'œuvre; il appréciait la vaillance avec laquelle ils attaquaient les plats et vidaient les brocs, il se réjouissait à leurs chansons et à leurs éclats de rire; il avait observé l'exaltation de l'un, l'affaissement de l'autre, la jovialité d'un troisième, la tristesse d'un quatrième, l'exubérance et l'expansion d'un cinquième sous l'empire de la boisson. Les personnes agées ont sans doute encore connu ces agapes patriarcales, ces festins des grands jours, qui commençaient un peu après midi pour ne finir qu'après minuit, et dont le menu comportait au moins une douzaine de plats de résistance; plantureuses ripailles au dessert desquelles on entonnait des refrains mirifiques et qui n'étaient complètes et réussies que si à l'heure de la séparation les convives ne parvenaient à regagner leurs pénates qu'en titubant et en décrivant force circuits et zigzags dans la ville endormie.

Au XVIIe siècle les choses devaient se passer encore plus pantagruéliquement. La prospérité des Flandres et celle de la ville d'Anvers en particulier avaient cessé durant le dernier quart du XVIe siècle. La formidable lutte contre l'Espagne avait duré de 1567 à 1585, et elle s'était terminée par la prise d'Anvers par Alexandre Farnèse et par le rétablissement de l'autorité royale dans les Pays-Bas du Sud. La guerre avec les provinces du Nord se prolongea jusqu'à la paix de Munster en 1648. Après cette année et jusqu'à la fin du siècle, la Belgique fut constamment le théâtre de la guerre entre la France et l'Espagne, mais Anvers ne fut guère mêlée directement à ces opérations belliqueuses. De là pour les habitants de cette ville une vie au jour le jour, dans un état qui n'était pas la guerre et qui n'était pas encore la paix, mais qui empêchait néanmoins le pays de se remettre de l'épuisement causé par ces temps critiques. Le commerce était anéanti par la fermeture de l'Escaut; l'industrie était paralysée par l'agitation régnant dans le pays. L'Espagne et avec elle les Pays-Bas espagnols dépérissaient d'année en année; l'indigence suivait la même progression; la bourgeoisie était accablée de lourdes contributions contre lesquelles elle avait beau s'insurger mais qu'il lui fallait acquitter tout de même. Le paysne jouissait plus de la moindre autonomie; il était gouvernée par des fonctionnaires envoyés de Madrid; décadence dans le présent et pas le moindre espoir dans l'avenir: telle était la situation. On glissait lentement mais continuellement, sans arrêt et sans secousses, vers le précipice, et à la fin

du XVIIe siècle on avait même touché le fond de l'abîme: les ressources étaient épuisées, l'art même s'était éteint, toute vie intellectuelle avait expiré.

S'il est vrai que les peuples heureux sont ceux qui n'ont pas d'histoire, ces contrées auraient dû se trouver alors au comble de la félicité. Elles ne jouaient plus aucun rôle dans le monde; à la rigueur on se battait bien sur et pour leur terrain, mais elles ne prenaient plus part à la lutte; elles subsistaient de ce qui leur était resté de leur ancienne prospérité et aussi de ce que le labeur opiniâtre, l'industrie toujours vigilante et l'esprit éveillé de leur peuple parvenaient encore à leur rapporter. A la vérité des plaintes ne cessaient de s'élever à toute occasion sur ce declin et cette ruine certaine, mais la bourgeoisie ne se décourageait pas pour cela et ne renonçait point à se donner du plaisir: elle semblait même s'habituer à ces temps sombres et elle finissait par considérer tous ces revers comme une situation normale. La population se trempait dans l'adversité et elle acceptait avec reconnaissance le peu de bien quelle rencontrait parmi tous ses maux; elle ne prenait point les choses trop à cœur et elle jouissait sans arrière-pensée des jours de trève et des heures d'insouciance.



LE MANGEUR DE BOUILLIE (Liechtenstein, Vienne).

Grâce à cette résistance opiciâtre contre la ruine, l'école de peinture connut l'apogée de sa floraison dans la première moitié du XVIIe sièle; grâce à cette inépuisable joie de vivre la bourgeoisie, en ces années de décadence générale, ne négligea aucune occasion de s'amuser et même de s'amuser follement.

Nous avons déjà raconté ailleurs ce qu'étaient les ripailles de ce temps. (1) Les doyens de la Gilde de Saint-Luc dissipaient les ressources de cette confrérie artistique et parfois leurs propres épargnes dans ces annuels repas de corps qui représentaient, au milieu du XVIIe siècle, la principale raison d'être de cette vénérable institution. En 1648 le Knor, ou petit banquet organisé le jour de l'installation du nouveau doyen, coûta 200 florins, et le grand banquet du jour de la Saint-Luc occasionna une dépense de 1481 florins, environ 9000 francs de notre monnaie. En 1676 le doyen Théodore Verbrugghen dépensa 1300 florins pour le banquet, alors que les revenus de la société atteignaient à peine de 1800 à 2000 florins. Aussi reconnut-on, en 1678, la nécessité de réduire la dépense du banquet à 1000 florins.

(1) WILLEM OGIER (Nieuw schetsenboek, p. 120).

Il en allait ainsi dans l'entourage immédiat de Jordaens et les choses ne se passaient pas autrement dans les autres cercles. J'ai devant moi les comptes du banquet annuel des Directeurs „Lofmeesters" de la chapelle de Notre-Dame, en 1671, c'est-à-dire l'année où Balthasar Moretus fut reçu dans cette administration comme représentant le métier des imprimeurs anversois. Madame Moretus, mère du maître nouvellement élu, donna un repas et un souper (Avont maeltijdt) aux „Lofmeesters" et encore un banquet lorsqu'ils reconduisirent son fils à la maison. Le 29 septembre 1671, jour de la Saint Michel, Balthasar Moretus donna lui-même un petit banquet et les 24, 25 et 26 janvier suivants un festin qui dura trois jours. Dans ce dernier festin on vida un muid et demi, puis encore un demi quart de muid de vin du Rhin, dont la valeur totale représentait 166 florins soit environ mille francs de notre monnaie. Tout le banquet coûta à l'amphytrion 944 florins, 9 stuivers, environ 5500 francs. Les convives étaient au nombre de soixante; le premier jour on servit en trois services 42 plats différents; le deuxième jour il y avait à absorber 48 plats différents; le troisième jour ce glorieux appétit avait un peu diminué; il n'y avait plus que 40 convives et 35 articles sur le menu. Lorsque le 9 juillet 1673 Balthasar Moretus traita de nouveau ses confrères à l'occasion du mariage de son fils, ce festin lui coûta 1667 florins $4\frac{3}{4}$ stuivers, environ dix mille francs; au boulanger-patissier seul il paya la bagatelle de 530 florins 3 stuivers, soit 2000 francs. (1)



SACRIFICE A JUPITER
(Dessin, Musée Boymans, Rotterdam).

C'est ainsi que l'on festinait au XVIIe siècle chez les riches bourgeois. Dans des maisons où l'on ne se serait guère attendu à pareil luxe culinaire on se montrait presque aussi goinfre que chez les gros patriciens. Les couvents mêmes faisaient chère lie. Dans les registres du couvent Falcon à Anvers (2) nous trouvons presque à chaque page des comptes de ripailles organisées à l'occasion d'une prise de voile. Un exemple: le 10 février 1664 dix-neuf personnes célébrèrent l'entrée en religion d'une nouvelle sœur; du samedi soir jusqu'au matin du vendredi suivant le couvent hébergea quatorze invités. Ces hôtes avaient apporté, en guise de présents, sept jambons, trois langues, du fromage, des pommes et des gâteaux. Les nonnes les régalèrent comme suit:

(1) Archives du Musée Plantin-Moretus. Comptes.
(2) Archives de la ville d'Anvers.

„D'abord pour 20 demi sols de pain blanc, (1) un gigot bouilli, 2 jambons, 2 quartiers de viande farcie, 3 plats de riz, 3 plats de ragoût de mouton, de saucisses et de quenelles et 3 plats de ragoût aux prunes; cela, comme premier service.

„Item 3 chapons, un pâté de venaison (préparé ici,) une épaule rôtie, 3 plats de „fricadelles", 3 plats d'omelettes.

„Item pour le dessert et pour chaque convive un grand morceau de tarte aux amandes, un biscuit appelé mossafoel, une lettre blanche et 20 sucreries d'un grand sucre d'Espagne, et, par-dessus le marché, du vin venu de la Balance dorée, à la santé de la fiancée".

Le second jour les agapes recommencèrent sur une échelle non moins plantureuse. On nous renseigne même sur les intermèdes divertissants appelés à rehausser encore l'entrain de cette bâfrée. Après avoir fait le compte des vivres consommés ce jour là le narrateur poursuit: „Item le dessert composé de 3 plats des sucres d'Espagne et de 3 plats d'anis cartelés qu'ils partageaient entre eux en se les disputant et en les raflant jusque sur leur assiette; puis il y eut 19 plats chargés de beaux objets mis en loterie et chacun revêtu d'un chiffre; au numéro tiré par chacun des convives correspondait celui d'un objet qui lui était donné en cadeau. On se divertit à gorge déployée et le vin fut versé à pleins verres". On n'en restait pas toujours là. La relation d'une noce de ce genre célébrée dans le même couvent en 1673, se termine ainsi: „Les amis s'en retournèrent tous de belle humeur à la maison montés sur un char garni de feuillage; il y avait des musiciens pour accompagner leurs chants, et quelques-uns étaient ivres".

Voilà ce qui se passait dans les couvents de femmes et loin de se scandaliser de ces ripailles et de leurs conséquences, les bonnes sœurs s'en réjouissaient cordialement et en tiraient même un certain orgueil. Elle consignaient ces galas comme des événements mémorables dans les annales de leur existence claustrale, et les nonnes du couvent Falcon décrivaient leurs noces avec la même complaisance que les Moretus mettaient à énumérer un à un les cent plats qu'ils servaient aux „Lofmeesters". La relation de ces exploits gastronomiques remplissait les pages capitales de l'existence de ceux qui y participaient, comme elle représente presque ce qu'il y a de plus saillant dans l'histoire à cette époque critique.

Cependant les autorités voyaient d'un tout autre œil ces mirifiques cocagnes et elles faisaient tous leurs efforts pour y mettre un frein. Aux seizième et dix-septième siècles elles prirent plus d'une fois des mesures contre ces festins de mariage ou de funérailles. Rappelons les „Placards et Ordonnances" du 30 septembre 1613, par lesquels les archiducs Albert et Isabelle croient devoir sévir contre les excès amenés par semblables bombances, et lesquels n'étaient que le rappel d'un édit promulgué antérieurement par ces princes et même d'une mesure plus lointaine encore décrétée le 7 octobre 1531 par leurs prédécesseurs.

Il résulte du document de 1613 qu'en dépit des ordonnances antérieures l'excès atteignait un tel degré que l'on vit, comme disent Albert et Isabelle, jusqu'à „cinq et six cents personnes réunies à l'occasion de pareilles noces, lesquelles, outre qu'elles contribuent à l'appauvrissement et à la ruine de nos sujets, amènent fatalement des conflits et des batailles parmi une masse tellement exagérée de convives". A cette fin les archiducs interdirent d'inviter plus de trente-deux couples à un repas de noces, et ils limitèrent à deux jours la durée de ces fêtes nuptiales. A l'occasion des funérailles on avait coutume de banqueter, non seulement le jour, mais aussi le lendemain de l'enterrement. Il fut défendu à la famille du défunt de traiter d'autre monde que les amis, et encore ne pouvait-il y avoir qu'un seul banquet, savoir,

(1) Nous traduisons tant bien que mal le vieux texte flamand, on ne peut plus archaïque et rudimentaire, mais qui n'en a que plus de saveur.

le jour même de l'enterrement; de plus il était recommandé aux amphytrions de ne pas exagérer la dépense et la consommation; le tout sous peine d'amende. (1)

Le cardinal-infant qui fut gouverneur de ces provinces, de 1635 à 1641, nous apprend quel effet ces excès de table produisaient sur les étrangers et particulièrement sur les sobres Espagnols. En 1639 il avait assisté à la grande kermesse d'Anvers et le lendemain il écrivait de cette ville à Philippe IV, son frère: „Hier on célébra ici la grande fête qu'ils appellent kermesse; une grande procession avec beaucoup de chars de triomphe parcourut les rues; elle me sembla plus belle que celle de Bruxelles, et lorsque cette procession fut passée les gens se mirent à manger et à boire de telle sorte qu'à la fin tous étaient ivres, car sans cela il n'y a pas de fête ici. Ils vivent vraiment comme des bêtes". (2)

Le mot est brutal et il ne s'explique que dans la bouche d'un Espagnol poussant la sobriété jusqu'à l'abstinence, et considérant, pour ce motif, l'ivrognerie comme le plus scandaleux des vices. Mais il n'en est pas moins vrai qu'à cette époque l'on se montrait par trop amateur de la bonne chère et que l'on mangeait et buvait plus qu'il n'aurait convenu et certes plus que partout ailleurs. La gilde de Saint-Luc ne festinait pas seulement lors de l'installation d'un nouveau doyen, mais là et dans toutes les autres gildes, sociétés, corporations, confréries ou chambres de rhétorique, on ne laissait passer aucune occasion de faire ripaille. A chaque renouvellement du Magistrat, à la moindre visite d'un hôte d'importance, à n'importe quel événement faste, voire néfaste, on s'empressait de s'attabler en rond, pour manger copieusement et boire à tire-larigot.

Le 30 juillet 1672, le gouverneur d'alors promulgua un décret interdisant d'organiser des banquets aux frais de la commune lors du renouvellement du Magistrat, de la reddition des comptes, et aussi les jours de kermesses et de féries, et encore à l'occasion de la visite de personnages considérables, que ce fût pour honorer ceux-ci, ou pour leur témoigner de la reconnaissance. C'est assez dire que l'on avait coutume de prendre comme prétexte à banqueter chacun de ces événements.

On ne procédait pas autrement dans les circonstances tristes. Lors des funèrailles d'un grand personnage une bonne partie de la population semblait éprouver le besoin de sacrifier de succulentes hécatombes sur la tombe du défunt ou de noyer son chagrin dans de formidables libations. Lorsque Rubens fut enterré, on ne se borna pas à servir un repas aux amis de la famille, dans la maison mortuaire, mais on offrit un banquet, à l'hôtel de ville, à ces messieurs du Magistrat et de la „Tresorie", lequel banquet coûta 250 florins (environ 1500 francs); un autre banquet, de 126 florins, réunit les membres de la confrérie les Romanistes dans leur local du Bouton d'Or, et un troisième banquet, de 182 florins rassembla au Cerf, 34 membres de la Gilde de Saint-Luc et de la Giroflée. (3)

Le Roi boit. Cassel. — Ce qui scandalisait le prince espagnol et ce que les autorités s'efforçaient de réfréner, fournissait à Jordaens des scènes qui lui réjouissaient le cœur. Les bonnes gens d'Anvers en train de ripailler, de brailler, de s'embrasser, de se trémousser et de faire grand tapage, lui fournirent ses modèles de prédilection. De l'histoire du pays de Cocagne il ne nous raconta qu'un seul épisode, celui de la Fête des Rois, mais il en varia et en modifia les versions à l'infini. Un élément en demeure innuable toutefois: le moment psychologique de la fête, le moment solennel où „le roi boit!" et où toute la compagnie

(1) *Placcaerten van Vlaanderen*, II, 171, 737, 738.
(2) Lettre du 29 août 1639. (Justi, *Velasquez*, II. 458,
(3) Max Rooses, *Rubens, Sa vie et ses œuvres*, P. 620.

acclame ce beau geste et le proclame par une jubilation intempestive. Peu importe alors que les tableaux représentant cette scène soient intitulés la „Fête des Rois" ou le *Roi boit.*

Jordaens ne s'est inspiré de personne pour le choix de ses agapes paisibles ou turbulentes; sa propre nature le portait vers ces sujets. Il est à remarquer toutefois qu'immédiatement avant lui et aussi à son époque semblables assemblées joyeuses et même débridées avaient été peintes ici comme à l'étranger. Michel Angelo de Caravaggio (1569—1609), le naturaliste italien avait en quelque sorte créé le genre picaresque en peinture, en représentant surtout des habitués de tripots; ses disciples, le Hollandais Gérard Honthorst (1590—1654) et le Français Valentin (1591—1684) le suivirent dans cette voie en peignant



LE ROI BOIT (Musée, Bruxelles).

des groupes d'aigrefins et des concerts de bas étage. Théodore Rombouts affectionnait aussi semblables sujets. Mais Jordaens peignit des ribotes sans peindre des ribauds; il avait le caractère foncièrement jovial, le cœur réjoui et les scènes qu'il représentait n'allaient pas au delà de la franche gaîté et d'une turbulence de bon aloi; la conception et la facture de ses œuvres demeurent cordiales et joyeuses, tandis que, comparés à ses banquets, les tableaux analogues de Caravaggio, Honthorst, Valentin et Rombouts, sont tristes de ton, raides et tourmentés de composition, même lorsqu'ils ont la prétention de nous introduire en joyeuse compagnie.

Des *Fêtes des Rois* de Jordaens qui nous sont connues, celle du Musée de Cassel est la plus ancienne. La bande joyeuse se serre autour d'une table plantureusement servie: le roi tenant son verre d'une main et l'amphore de l'autre, est sur le point d'accomplir le rite

sacramentel. Il porte une couronne en papier, un manteau écarlate drape ses épaules; il a l'air passablement gaga sans rien de vénérable. Derrière lui se tient le bouffon coiffé de son capuchon bizarre, brandissant sa marotte; il appuie le bras sur l'épaule d'une servante tenant une cruche d'étain. A côté du Roi est assise la Reine, une jeune femme rieuse, tenant sur ses genoux un enfant pleurnicheur, et encourageant son voisin en train de boire. A gauche se suivent dans l'ordre suivant: un vieillard à bonnet rouge, collet rouge et habit bleu, un flageolet entre les doigts; une provocante jeune fille, la chevelure argentée par le soleil et le bras appuyé sur l'épaule du précédent; un gaillard en train de chanter et levant son verre au-dessus de sa tête. A gauche: un père avec son bambin à tête bouclée; un jeune homme



LE ROI BOIT (Musée de l'Académie, St. Petersbourg).

debout en train de se verser à boire; une façon de vieux satyre cherchant à embrasser une jeune commère; un individu atteint du mal de mer et une bonne femme qui lui porte assistance en riant et qui lui soutient la tête. A l'avant-plan une manière de lansquenet brandit son hanap à bras tendu et en riant à gorge déployée. Sur le sol un chien culbutant un guéridon chargé de vaisselle et un chat qui court se blottir sous la table. A l'arrière-plan on aperçoit la paroi de la chambre avec une couple de fenêtres à gauche.

L'éclairage de cette scène est d'une extrême intensité; le groupe du roi, de la jeune femme à l'enfant, du joueur de flageolet et des deux jeunes femmes, baigne en la plus radieuse lumière; la couple du fou et de la vieille, plonge dans une ardente pénombre; le groupe à gauche émerge comme d'une clarté veloutée, pâle comme le clair de lune et sans la moindre consistance. Le cavalier à l'avant-plan est vu à contre-jour dans une ombre opaque et

moelleuse. Tout cela est bien inégal, recherché au point d'en devenir factice; il s'agit d'une pétaudière de personnages hétérogènes, dont les gestes varient autant que l'éclairage; la scène est joyeuse et turbulente à l'envi, l'exécution est opulente et pourtant l'impression pourrait être meilleure. La lumière est plutôt tapageuse et les personnages se détachent avec trop de dureté sur le clair obscur de l'arrière-plan. La composition manque d'ensemble: un des groupes s'occupe du roi, un autre ne s'en soucie guère et semble même relégué vers la gauche, de sorte que la joyeuse compagnie se partage pour ainsi dire en deux écots. Le roi qui devrait être le trait d'union entre tous les convives est une piteuse et plutôt lamentable figure.

Certes il y a de superbes parties et même d'excellentes figures dans ce tableau, mais l'art de Jordaens n'est pas arrivé encore à sa pleine maturité, et l'œuvre date certainement des années 1630 à 1635: la reine est la propre femme du peintre, l'enfant est le leur, le joueur de flûte est peint d'après le modèle qui posa à Jordaens un de ses Evangélistes ainsi que le Satyre de la *Fécondité*; c'est le même visage raviné et ratatiné, le même cou aux tendons marqués: autant de preuves que le tableau remonte à une époque relativement reculée de la vie du peintre.

Le Roi boit. Valenciennes. — Le Musée de Valenciennes possède une réplique de ce tableau, avec omission des quatre personnages vus à main gauche. Cette réplique n'est absolument pas de Jordaens; il s'agit d'une vieille copie soigneusement peinte mais dépourvue de tout caractère. Elle nous intéresse en ce sens qu'elle nous édifie sur ce que représentaient les copies exécutées dans l'atelier du maître même et qu'elle atteste l'immense supériorité de Jordaens sur ses disciples. Les personnages du tableau en question n'ont ni muscles, ni vie; ils sont émaciés, anémiés, énervés. La couleur manque de vibration, la lumière d'éclat, les ombres n'ont aucune transparence et ne se fondent point dans la lumière. Tout est veule et poli. En outre les personnages n'éprouvent aucune allégresse; ce sont bien les hommes et les femmes de Jordaens mais il a négligé de leur insufler son âme, ce sont autant d'automates qui ne parviennent ni à voir ce qui les entoure ni à exprimer la joie contagieuse que leur inspirent ces ambiances, bien qu'ils ouvrent de grands yeux et une large bouche. Cette méchante copie proclame avec autant d'éloquence que ses propres œuvres, combien était vivifiant ce génie de Jordaens, combien il excellait à répandre la vie et la joie de vivre sur tout ce qu'il touchait.

Lors de la vente Massius (Paris, 1825) une copie analogue, d'un format quelque peu réduit, et à laquelle manquait aussi le groupe de gauche, vint sous le marteau.

Le Roi boit. Louvre. — Une deuxième version du même sujet se trouve au Musée du Louvre; elle est évidemment de la même époque que la précédente, mais peut-être un peu postérieure, des environs de 1638; du moins est-ce ce millésime que porte le tableau du Musée d'Anvers: *les Jeunes piaillent comme chantent les Vieux* où l'un des personnages principaux, la jeune femme tenant son bébé sur les genoux, est identiquement le même que dans le *Roi boit* du Louvre.

En 1638 la manière de Jordaens a subi un grand changement; il est soucieux d'élégance dans le dessin, de clarté dans les lumières, de transparence dans les ombres; il apporte aussi plus de soin dans le groupement de ses personages. Il ne rompt point définitivement avec les figures brutales, voire choquantes, mais il peint tout de même des tableaux entiers dans un mode rigoureusement décent. Son *Banquet des Rois* du Musée de Louvre est un excellent échantillon de cette manière assagie.

La joyeuse compagnie est de nouveau attablée; le roi y préside, il est assis au bout de la table, à gauche. Il porte la coupe à ses lèvres, il est coiffé de la couronne en papier d'argent; un manteau sombre est jeté sur ses épaules; il étale une serviette blanche sur sa poitrine. A côté de lui, derrière la table, un vieillard lève son verre et derrière lui un jeune luron se met en devoir de remplir copieusement le sien. Au milieu, derrière la table, est assise la jeune mère, la reine, magnifiquement vêtue, coiffée d'un chapeau de velours rouge à panache. Derrière elle se tient le fou qui lui met la main sur l'épaule; devant elle est son enfant. A l'extrême droite un jeune homme brandissant un pot à bière semble crier à tue tête; du même côté on remarque une vieille et une servante promenant au-dessus des têtes un plat chargé de gaufres. A l'avant-plan une jeune femme en robe rouge, aux cheveux d'un blond doré. A côté de celle-ci un chien et un homme portant des ustensiles de table.

Nous nous trouvons au sein de la bourgeoisie patricienne; les convives s'amusent en observant quelque décorum, sans licence, voire sans turbulence. Le jeune homme à droite crie peut-être un peu fort; mais à l'autre bout de la table, le roi, le héros du jour, trône pour la première fois, sous les traits du grand-père Adam van Noort, comme un saint nimbé d'une auréole. La mère a revêtu ses plus riches atours et elle se prélasse muette et impassible dans sa splendeur. La jeune femme en robe rouge, des fleurs dans les cheveux, est la plus appétissante commère du monde, rose de santé, d'humeur radieuse, on ne peut plus affriolante, dans cette lumière veloutée qui lui caresse les joues. Tous semblent installés autour de cette table moins pour se divertir entre eux que pour réjouir le spectateur; ils sont presque trop beaux, trop richement vêtus; nous les admirons comme parés de tout ce que la couleur et la lumière peuvent ajouter de prestiges à d'aimables visages et à de somptueuses toilettes. La licence de Jordaens a disparu; mais il a aussi perdu un tantinet de son originalité; le changement est encore plus visible dans ce tableau que dans le précédent.

Comme coloriste une transformation saisissante et radicale s'est opérée en lui. Ses personnages n'ont plus la fermeté et la solidité de la première période; tous, surtout la mère au bébé et le jeune vociférateur, sont devenus plus mièvres et plus onctueux; la lumière et le couleur ont plus de fondu et de caprice; l'effet produit est plus discret et plus distingué. Le faire aussi, le coup de pinceau est devenu plus aristocratique. La jeune mère porte un petit corsage de batiste sur lequel est noué un fichu de gaze transparente; un collier de perles, un corsage vert clair doublé de jaune d'or; devant elle est posé un verre rempli de vin du Rhin; son voisin rapproche un hanap d'or de ce verre; l'enfant blond-brun sur les genoux de la jeune femme porte une veste comme ensoleillée et un col blanc. Tout ce soleil, ces teintes et ces éclats blonds contribuent à faire de cette femme un opulent foyer de couleurs et de teintes radieuses, transparentes et chatoyantes. Autour de cette figure caressée et choyée avec une visible prédilection les autres se pressent en tons plus pleins, plus larges et plus plats à mesure qu'elles s'éloignent vers les côtés. Le garçonnet à droite est encore en pleine ardeur du soleil; les trois personnages derrière lui, plus mats et plus opaques; la jeune femme à la robe rouge et le fou au bonnet jaune ont des chairs presque fondantes comme si on les avait pétries dans des transparences veloutées. Le roi en train de boire est plus sombre, de même tout le côté gauche; mais de ce côté aussi la tonalité est moelleuse, avivée de lumière, radieuse et réjouie, imprégnée de soleil et se détachant sur le fond neutre, un fond plus froid derrière les figures ardentes et plus chaud derrière les froides. Nulle part on ne rencontre des taches éclatantes et vigoureuses, mais le tout se baigne dans une ardeur tempérée; personnages et accessoires sont peints avec un métier magistral; surtout le roi et le bouffon s'imposent par la finesse de la touche.

Le Roi boit. Bruxelles. — Une troisième version qui fut sans doute peinte peu de temps après la précédente et qui est plus petite que celle-ci, est celle que possède le Musée de Bruxelles. Le Roi est assis derrière la table et au milieu, ainsi il y a plus d'unité dans l'ordonnance du tableau. Mais la scène est devenue plus tumultueuse; il est plus tard que dans le tableau précédent et tous se trémoussent et acclament le roi à gorge déployée; ils ont déjà vidé pas mal de coupes et de hanaps, et ils ne semblent pas devoir s'en tenir là; la fête menace de dégénérer en orgie, quelques convives se comportent encore avec une certaine décence mais d'autres ont déjà perdu toute retenue.

Le roi porte le verre à ses lèvres; il s'est noué une serviette sous le menton par-dessus



LE ROI BOIT (Dessin à l'aquarelle, Musée Plantin-Moretus, Anvers).

sa pelisse doublée de fourrure. A gauche, derrière la table figurent deux adorables commères au minois espiègle, le verre à la main. A droite un garçonnet y va de sa chanson à côté d'une vieille édentée. Au fond se tiennent le fou, en train de fumer la pipe qu'il élève, entre deux bouffées, au dessus de sa tête; un joueur de cornemuse à qui Jordaens à prêté pour la première fois ses propres traits, et un jeune échanson qui lève son verre. A l'avant-plan, à droite, une mère tenant vautré sur ses genoux un enfant qui braille à tue-tête; à gauche un jeune homme levant les bras au ciel et tenant un pot d'étain dans une main, son bonnet dans l'autre, tandis qu'un chien lui grimpe aux jambes; plus loin, au bout de la table, un ivrogne qui hurle à pleine voix en laissant choir un panier rempli de vaisselle. Au-dessus on lit dans un cartouche: *In een vrij gelag is 't goed gast zijn* (Il est bon d'être convive d'un repas gratuit). Il ne s'agit donc plus d'une patriarcale scène de famille rassemblant jeunes



LE ROI BOIT! (Fragment, Musée de Bruxelles).

[illegible] version qui fut sans doute peinte peu de [illegible] plus petite que celle-ci, est celle que possède le Musée [illegible] table et au milieu, ainsi il y a plus d'unité dans [illegible] devenue plus tumultueuse; il est plus tard que [illegible] et acclament le roi à gorge déployée; ils [illegible] et ils ne semblent pas devoir s'en tenir là; [illegible] quelques convives se comportent encore avec une [illegible] retenue.

[illegible] serviette sous le menton par-dessus



[illegible]

[illegible] la main. A [illegible] fond se tiennent [illegible] de sa tête [illegible] dans une main, son [illegible], au bout de la table, [illegible] de vaisselle. Au-dessus [illegible] bon d'être convive d'un [illegible] famille rassemblant jeunes



et vieux autour d'un savoureux banquet assaisonné de propos et de rires joyeux, mais d'une confusion d'allégresse débridée, de vociférations et de brutale exubérance. Jordaens devait se sentir sollicité davantage par cette joie intempestive et désordonnée d'une fin de banquet que par l'entrain plus discret des agapes familiales car, à part celle du Louvre, toutes ses „fêtes des Rois", présentent un assemblage disparate de figures sympathiques et d'autres triviales.

Ce tableau est merveilleux de couleur. Le roi occupe le milieu de la table et tient le principal rôle; il est assis en pleine lumière et trône avec tout son prestige au centre de cette assemblée rien moins que solennelle. Il n'y a rien qui ne se réjouisse en sa personne:



EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE (British Museum, Londres).

ses joues relevées au point de lui rétrécir les yeux et de lui élargir la bouche; les plis folâtres qui dérident sa tête vénérable, son teint rubicond, la radieuse blancheur de sa serviette, la couronne de carton argenté qui brille sur son front. Le hanap qu'il tient dans sa main et qui réfléchit joyeusement la lumière avive encore cette figure réjouie de ses miroitements. Le roi se trouve entre le bruyant buveur au visage vigoureusement coloré, vêtu d'une veste dont les manches présentent le même ton doré que celui de la culotte, et dont des ombres assez accentuées assombrissent en partie les chairs — et le joueur de cornemuse, baigné de tons ardents et lubrifiés sur lequels flottent des ombres veloutées. Aux deux côtés de ces personnages les tons clairs et vifs reprennent tout leur jeu. A droite c'est la femme éméchée avec le bambin sur les genoux. La lumière se projette en plein sur sa robe d'or et y répand toutes les teintes de ce métal depuis l'or vieux jusqu'à l'or neuf. Son

cou vigoureux se modèle dans une lumière figée dont les ombres discrètes prêtent encore plus de vie aux irradiations, et qui s'éteint sur le carmin de la joue et sur l'ombre d'un gris bleu entre les deux seins. Ce cou est un magistral morceau de peinture, superbe par son éclat à la fois très vif et très calme, par sa fermeté et par son moelleux. Entre la robe d'or et la chair en quelque sorte ensoleillée règne un ruban bleu rehaussant encore la chaleur de ces tons par le contraste de sa fraîcheur relative. La robe rouge de l'enfant, son linge blanc, sa culotte bleue contribuent à la variété et à l'opulence de cette symphonie de couleurs.

A gauche règne un autre ton; la lumière y est plus fraîche, plus joyeuse, plus pétillante. On n'avise plus une mère avinée et son enfant geignard, mais deux adorables minois de jeunes filles. Le premier de ces tendrons porte une cornette blanche et un fichu blanc; le second est vêtu d'une robe jaune clair et d'une guimpe de mousseline. Le radieux soleil agace encore les mutines frimousses. La discrète ombre grise qui affleure à leurs joues répand comme un duvet velouté sur leur chair: tout en ces délicieuses créatures respire la douceur, la jeunesse, la sérénité. Toutes deux sont des filles du printemps égarées parmi de grossiers convives. L'individu qui s'écroule en avant avec sa charge de vaisselle, et la tapageuse figure de fou qui les domine ne font encore que mieux ressortir leur gaîté de bon aloi.

Les accessoires sont traités avec une maîtrise pour laquelle Jordaens est resté sans rival; les verres du roi et des femmes, les pots d'étain, la vaisselle qui va voler en éclats, la pâtisserie, les autres mets couvrant la table sont peints avec une saveur et une crânerie merveilleuses.

Ici comme ailleurs l'expression des figures est éloquente, vue d'un œil juste, rendue avec infiniment de naturel. Elles représentent une complète carte d'échantillons de l'ivresse. Le roi est au septième ciel; nous nous trouvons devant un fin connaisseur, faisant risette au nectar qui lui procure de telles béatitudes; les deux petites femmes viennent à peine de déguster le noble breuvage et déjà elles se sentent des envies de rire; quant au jeune homme qui jette les bras en l'air, il s'est tout à fait émancipé, l'univers devient trop étroit pour lui. Le serveur chancelant a son compte, il voudrait encore se mêler au chœur des braillards, mais ses forces le trahissent; la mère avec l'enfant vous tient partagé entre la pitié et le dégoût, les yeux lui tournent dans la tête, sa main n'a plus de vigueur, sa voix est devenue rauque.

Ce tableau est certes une des meilleures versions d'un sujet cher à Jordaens. Il s'apparente par la manière au tableau *Les jeunes piaillent comme chantent les vieux* du Musée d'Anvers; il est du même format et de la même époque, donc des environs de 1638; je le tiendrais pour le plus parfait chef-d'œuvre de Jordaens.

LE ROI BOIT. GRAVÉ PAR POLETNICH ET PONTIUS. — Un tableau qui présente la plus grande analogie avec cet exemplaire du *Roi boit* est celui qui fut gravé en 1769 par J. F. Poletnich. Toutes les figures du tableau dont nous venons de parler concordent avec celles de la gravure, sauf que dans celle-ci émerge à droite une tête de fou qui manque au tableau de Bruxelles. A gauche aussi et à l'arrière-plan on a ajouté une couple de têtes sur la gravure. Au premier plan à droite (à gauche sur la gravure) se trouve un enfant avec un chien et devant la table est posée une amphore richement travaillée. Sur la gravure la mère éméchée ne tient pas un verre de la main gauche, mais de cette main elle torche son enfant couché sur ses genoux. Si les deux versions ne différaient encore par d'autres détails il y aurait lieu de supposer que la gravure reproduit le tableau original expurgé d'une incongruité que Jordaens crut pouvoir maintenir sur son estampe. Cette gravure porte: *Jac. Jordaens pinxit 1639*. Je crois pertinemment que ce millésime se lisait aussi sur le

tableau et qu'il est celui de l'année où ce tableau fut peint ainsi que celui de Bruxelles.

Jordaens reprit bien des fois encore par la suite le même sujet, mais une version appartenant certainement à la même époque est celle qu'il fit graver par Pontius. Le tableau même nous est inconnu. Il représente le roi, occupant toujours le milieu de la table et sur le point de boire. A droite un gaillard brandisssant un pot d'étain, une femme au chapeau de paille, un lansquenet la pipe passée dans la ganse de son chapeau et la jambe allongée sur un banc, un fou et une mère portant son bambin. A gauche une autre mère avec un enfant en train de pisser, un joueur de cornemuse, une vieille assise dans un fauteuil d'osier à capote et à côté d'elle un vieillard et un autre individu en train de vomir et dont une femme tient le front. A l'avant-plan un chien et un enfant jouant des castagnettes.

Jordaens fit à l'intention du graveur un dessin existant encore et qui se trouve au Musée d'Anvers. C'est de loin la plus soignée et la plus achevée des aquarelles multicolores, en brun, bleu, jaune, rouge, etc., que nous possédions de Jordaens. Elle a la grandeur de la gravure et elle est exécutée avec une finesse de traits et de touche, que l'on attendait plutôt d'un miniaturiste que d'un peintre d'histoire. Sur ce dessin Jordaens avait esquissé primitivement la mère donnant à boire à son enfant, mais sur un bout de papier, qu'il attacha à la feuille achevée, il dessina cette mère telle qu'on la voit sur la gravure de Pontius, c'est-à-dire en train de torcher le bambin étalé à plat ventre sur ses genoux. Pour le reste l'aquarelle concorde entièrement avec la gravure.

Jordaens donna pour épigraphe au dessin destiné au graveur ces mots en flamand: „il n'est plaisir qu'en joyeuse compagnie", lesquels, ainsi que nous l'avons dit, se trouvent aussi au-dessus du tableau du Musée de Bruxelles dont nous venons de parler. Sur la gravure de Pontius on lit: *„Nil similius insano quam ebrius"* (Rien ne ressemble plus à un fou qu'un ivrogne), dicton qu'il peignit par la suite sur sa *Fête des Rois* du Musée impérial à Vienne. Comme on ne connaît point de tableau concordant avec la gravure, il y a lieu de supposer que Jordaens exécuta le dessin spécialement à l'intention du graveur et qu'il ne le transporta point sur la toile.

Le tableau qui se rapproche le plus de ce dessin est celui du Musée de l'Académie à Saint-Pétersbourg. Le groupe du milieu est absolument identique dans les deux compositions: à droite le roi, la mère avec l'enfant, qui lève son verre, et derrière elle le joueur de cornemuse; à gauche la jeune femme en train de chanter avec, à côté d'elle, le lansquenet ainsi que l'individu levant sa coupe d'une main et portant l'autre au corsage de la femme donnant à boire à son enfant. Comme nous l'avons déjà dit Jordaens modifia cette dernière figure dans son dessin. Le groupe qui occupe la gauche de la gravure et qui aurait dû se trouver à droite sur le tableau, manque dans celui-ci; il consiste dans le vieux couple installé dans des fauteuils et dans la femme assistant l'homme en train de vomir. Dans le tableau les figures ne sont pas vues en pied comme sur la gravure, mais elles sont représentées jusqu'un peu en dessous des genoux. Le tableau de Saint-Pétersbourg est incontestablement une des meilleures versions de ce sujet; il est traité en tons discrets, dans une lumière tempérée et caressante, sans grand éclat, mais très agréable, très moelleuse, tout à fait dans la manière du tableau: *Comme chantent les vieux* du Musée d'Anvers, auquel il pourrait bien servir de pendant et qui fut exécuté à la même époque (1638). Par la suite Jordaens fournit encore d'autres versions du même sujet; nous nous y arrêterons plus loin. Mentionnons pour le moment le dessin appartenant au Cabinet d'estampes de Berlin et qui se rapproche sous maints rapports du tableau du Musée de Bruxelles, décrit ci-dessus.

LES JEUNES PIAILLENT COMME CHANTENT LES VIEUX. ANVERS. — Entre les années 1631 et 1641, Jordaens commença à traiter le troisième de ses sujets favoris notamment l'illustration du proverbe flamand: *Les jeunes piaillent comme chantent les vieux.* (1) Le sens de ce proverbe est assez clair: les oisillons s'efforcent de chanter comme les oiseaux; en d'autres termes: les enfants suivent l'exemple de leurs parents. Jordaens prend le proverbe presque au pied de la lettre en y apportant toutefois, sans le vouloir ou à dessein, une légère variante. Au lieu de le comprendre dans son véritable sens: „Les jeunes piaillent ou pépient comme chantent les vieux", c'est-à-dire: „les jeunes s'efforcent d'accorder leurs premiers pépiements sur la chanson des vieux", il change le flamand *piepen* (piauler, pépier) en



LA CIRCONCISION (Dessin, Musée Boymans, Rotterdam).

pepen ou *pijpen*, qui veut dire jouer de la flûte, et il nous montre à côté du grand-père et de l'aïeule en train de chanter, les petits-enfants la flûte à la bouche. La moralité reste la même: „tels vieux, tels jeunes" ou „bon chiens chassent de race". Il lui arrivera de traiter allégoriquement cette moralité et il inscrira alors sur son tableau: *Ut genus est genius concors consentus ab ortu.* Le latin n'est peut être pas fort orthodoxe, et au lieu de *consentus* c'est sans doute *consensus* qu'il aura voulu dire, mais le sens est assez clair: „L'esprit de l'enfant concorde dès sa naissance avec celui de sa race".

(1) Zoo de ouden zongen, zoo piepen de jongen.



COMME CHANTAIENT LES VIEUX LES JEUNES PIAILLENT (Musée d'Anvers).

[illegible] — Entre les années 1631 et [illegible] favoris notamment l'illustration [illegible] *les vieux.* (1) Le sens de ce [illegible] comme les oiseaux: en d'autres [illegible] leurs parents. Jordaens prend le proverbe presque [illegible] toutefois, sans le vouloir ou à dessein, une légère [illegible] dans son véritable sens: „Les jeunes piaillent ou pépient [illegible] vieux", c'est-à-dire: „les jeunes s'efforcent d'accorder leurs [illegible] des vieux", il change le flamand *piepen* (piauler, pépier) en



[illegible] jouer de la flûte [illegible] les petits-enfants [illegible] *est genius* [illegible] au lieu de *consentus* [illegible] „L'esprit de [illegible]


OVDE .SONGEN.

Comprise à sa façon, cette vérité fournit à Jordaens la matière d'un tableau familial, dans lequel vieux et jeunes font de la musique chacun à sa manière ; les personnages appartiennent généralement à la bourgeoisie aisée; ils sont dignes et se comportent très décemment; il s'agit d'une scène de paisible récréation domestique. Ce que les jeunes tiennent des vieux c'est l'entrain et la belle humeur. C'est du moins le cas pour les premières versions du sujet ; dans les dernières les scènes deviennent plus tapageuses et les enfants apprennent encore autre chose de leurs parents qu'à chanter et à jouer de la flûte.

L'un de ces tableaux est daté ; celui du Musée d'Anvers porte le millésime 1638. Jordaens semble y avoir attaché plus d'importance qu'aux autres étant donné qu'il l'a choisi pour



DONNEZ ET IL VOUS SERA DONNÉ! (Dessin, M. Fairfax Murray ,Londres).

être reproduit par la gravure. Schelte a Bolswert en a tiré une de ses plus belles planches. Jordaens tenait-il plus à ce tableau qu'aux autres, parce qu'il ouvrait la série, parce qu'il était le plus réussi, ou parce qu'il rendait le plus exactement son idée ? Nous l'ignorons. D'ailleurs l'une des hypothèses n'exclut pas les autres et nous serions même disposé à croire que toutes trois sont admissibles simultanément.

Dans le tableau d'Anvers la famille, composée du grand-père, de la grand'mère, de la mère et de deux enfants, est assise à une table, couverte d'une cruche à vin en étain, d'un verre rempli de vin du Rhin, d'un jambon, d'un gâteau, de pain et de fruits. Le chien de la maison repose la tête sur le bord de la table et dresse l'oreille pour écouter la musique.

Le grand-père occupe la gauche de la table, son livre de chants dans une main et l'autre main levée pour battre la mesure. C'est un respectable vieillard, à la barbe pleine, aux longs cheveux, une tête à la Adam van Noort. Il porte un lorgnon, une calotte noire, un vêtement sombre. Derrière lui se tient un joueur de cornemuse, Jordaens en personne, soufflant avec une telle conscience que les joues lui en ballonnent. Devant bon papa un garçonnet debout tire le plus de son possible d'un flûteau qu'il tient à deux mains. La mère est assise derrière la table. Une élégante toque de soie bleue ornée de pierreries et de plumes est posée de travers sur sa chevelure bouclée; ce qu'on voit de sa poitrine le dispute en blancheur à son double collier de perles et à sa guimpe de dentelles; elle tient son cadet sur les genoux, qui s'exerce, lui aussi, à jouer de la flûte. A droite l'aïeule est assise dans son fauteuil d'osier à guérite; d'une main elle tient son papier de musique, de l'autre elle applique un lorgnon à ses yeux. Au-dessus est un cartouche avec cette inscription: *J. Jord. fecit 1638.*

Il s'agit d'un groupe de gens distingués, traités de façon distinguée; la table est richement servie, les couleurs sont opulentes, les visages avenants; ils s'amusent avec dignité, je dirais presque avec recueillement. Leur humeur est aussi radieuse que la chambre est ensoleillée. Dans les intérieurs patriciens dont ce tableau fit l'ornement combien de générations n'en auront-elles point appris à considérer l'existence sous son côté le plus aimable et le plus souriant? La lumière répandue à profusion en de délicieux caprices concourt à cette impression de bonheur et d'allégresse. Sur le visage de la jeune mère une vive clarté entre en lutte contre une ombre opaque; sur celui de l'aïeul une lumière moelleuse rayonne à travers une ombre veloutée. Rien de plus opulent que la couleur: la robe écarlate du bambin sur les genoux de la mère, le visage ferme et luisant de la jeune femme, son riche corsage de dentelles, la jolie bordure du fichu jeté sur ses épaules, enfin l'ambre discret de sa manche représentent le foyer de cette fête de la couleur. A gauche ce beau feu va s'étouffant dans le ton doré de la cornemuse, dans la reliure en parchemin du livre de chansons, dans l'ardente carnation du vieillard et dans le ton sombre de sa pelisse; à droite cette fanfare s'assourdit graduellement dans le linge blanc, dans le visage et sur l'épaule de la vieille comme aussi dans l'osier bruni et ensoleillé de son fauteuil. Et la superbe nature morte formée par le service de table, les mets et le museau allongé du chien déconcerte par le caprice de ses tons variés et de ses touches délicates avec le rayonnement du motif principal.

Ici, comme dans d'autres tableaux, les deux vieux se recommandent particulièrement par le moelleux et le fondu avec lesquels les ombres et la lumière se pénètrent mutuellement sur leurs visages. La jeune femme d'une blancheur éblouissante mais tant soit peu émaillée paraît froide et frigide à côté de la couleur de ces deux superbes vieillards. La différence d'expression entre la jeune femme et ses parents n'est pas moins saisissante: tandis qu'ils s'absorbent complètement dans leur déduit musical et que chaque trait de leur physionomie témoigne de cette attention, leur fille demeure étrangère à leur émotion et, promenant un regard flegmatique sur son père, elle ne songe à rien autre qu'à être belle.

Sur la gravure de Schelte a Bolswert on constate quelques modifications apportées sans doute par Jordaens au dessin d'après son tableau. La forme du cartouche portant l'inscription est différente; les lettres aussi. D'ailleurs les lettres sur le tableau ont été repeintes et remplacées par de plus petites, mais on n'a pas touché au millésime. Sur la gravure le dossier du siège de la jeune femme est visible en partie ce qui n'est pas le cas pour le tableau; sur la gravure aussi ses cheveux sont plus bouclés et elle est plus décolletée. Il résulterait de la gravure qu'à l'origine la toile était un peu plus grande de chaque côté et principalement du haut.

Un tableau à peu près identique à celui du Musée d'Anvers vint sous le marteau dans une vente anonyme à l'hôtel Drouot, le 10 juin 1893, à Paris. Ici un hibou perche sur le dossier du fauteuil de la vieille; à gauche, par terre, on voit un chat; un perroquet se montre dans l'embrasure d'une fenêtre; le chien du premier tableau apparaît dans toute sa longueur et de dos. Les personnages sont les mêmes dans les deux tableaux mais celui d'Anvers est en largeur et les figures y sont vues jusqu'aux genoux, l'autre est en hauteur et les personnages y sont représentés en pied.

Lors de la vente de Julienne (Paris, 1767) on vendit un tableau représentant le même sujet et renseigné dans le catalogue comme étant celui gravé par Schelte a Bolswert, indication qu'il ne faut pas toujours prendre à la lettre. Les deux tableaux vendus à Paris pourraient bien n'avoir été qu'une seule et même pièce, et tous deux représentent probablement des copies un peu modifiées faites par des élèves ou des auxiliaires du maître.

Comme les vieux chantent. Louvre. — Une deuxième réplique de la même époque, peut-être d'une couple d'années antérieure à la première version, est celle qui se trouve au Louvre. Les personnages sont les mêmes: l'aïeul, l'aïeule, la mère, les deux enfants et le joueur de cornemuse, mais ils sont placés autrement et on leur a adjoint une jeune femme avec un enfant sur les bras. Le grand-père est assis derrière la table de nouveau plantureusement chargée de mets et de vins; il a un lorgnon, une serviette sous le menton, une sorte de pelisse garnie de fourrure; en chantant il applique une main sur sa poitrine et de l'autre main il soulève le couvercle du pot d'étain posé sur la table devant lui. L'aïeule assise à sa gauche suit sur un papier à musique la chanson qu'elle chante et dont on lit le titre: *Een nieu Liedeken*. Elle porte un serre-tête blanc, un fichu blanc aussi, une robe noire et trône dans un fauteuil d'osier à haut dossier mais sans capote. Devant elle un enfant vêtu de bleu clair, joue de la flûte. La mère assise au bout de la table à droite, tend son verre en avant de la main droite tandis qu'elle retrousse machinalement la chemise de l'enfant assis sur ses genoux. Cette femme a des cheveux d'un blond doré, une coiffure de fleurs et de perles, un collier de perles, une robe rouge, du linge blanc, un jupon blanc et un tablier bleu. Son enfant porte une flûte à la bouche; il a une robe rouge et une chemise blanche. Le joueur de cornemuse se tenant derrière le grand-père a une physionomie jordaenesque bien caractérisée; près de lui, également debout, une servante tient un enfant sur les bras, elle chante et l'enfant joue de la flûte. Un hibou est juché sur le dossier du fauteuil de la grand'mère; une cage à oiseau est accrochée au mur de droite; un enfant se tient devant la table. A gauche on voit une fenêtre par laquelle la chaude lumière du soleil pénètre dans la pièce. Au-dessus et au milieu se retrouve le cartouche avec l'inscription: *Ut genius est genius concors consentus ab ortu.*

Comme dans la toile précédente nous nous trouvons dans une famille distinguée dont les membres donnent ou prennent leçon de sociabilité et s'entraînent, autant qu'ils sont, à passer joyeusement la vie; mais s'ils s'adonnent encore de tout cœur au chant et à la musique, c'en est fait du recueillement, le tapage l'a supplanté et l'on chante à tue-tête, et l'on s'essouffle à faire retentir la cornemuse et les flûteaux. Sans faire chorus avec les chanteurs la jeune mère prend tout de même part au déduit. Celui-ci ne consiste pas en une simple partie de musique, mais le verre à vin tenu par la mère, le pot à vin entre les mains du grand-père, et les yeux hébétés de ces deux personnages comme ceux d'un troisième, la servante, disent assez éloquemment qu'ils se sont généreusement humecté la luette.

Comme le précédent tableau celui-ci est de lumière et de couleur opulentes, l'ensemble

respire le gala. La mère, l'enfant et l'aïeul plongent en pleine lumière, la grand'mère dans le clair obscur, les figures à l'arrière-plan complètement dans l'ombre. Cette ombre plus épaisse que dans le tableau de 1638, demeure néanmoins onctueuse et veloutée; on dirait des touches lubrifiées qui loin d'alourdir ou de noircir les valeurs ne font que mieux ressortir les tons éclatants; seule la servante avec l'enfant sur les bras se trouve dans une ombre opaque et a l'air aussi spectral que certaines figures placées, ailleurs, à l'arrière-plan afin de donner plus de relief à celles de devant. La figure principale est le grand-père en train de chanter, elle est brossée de ce pinceau fougueux qui surprend la vie sur le vif et qui la fait rayonner de la chair et des yeux comme d'un miroir éblouissant.

Tout comme le tableau *le Roi boit* du Louvre, celui-ci faisait partie de la célèbre collection



LES JEUNES PIAILLENT COMME CHANTENT LES VIEUX (Louvre, Paris).

Lebrun; tous deux furent acquis par Louis XVI: *Comme les vieux chantent* dans la vente de 1791, l'autre un peu auparavant.

Un tableau appartenant au comte van Wemyss, Gosford House, et qui fut exposé à la Winter Exhibition de Londres en 1889, se rapproche beaucoup de celui du Louvre. Le catalogue de ladite exposition le décrivait en ces termes: „Autour d'une table plantureusement servie une compagnie est en train de manger et de boire. A gauche une femme, le verre en main et un enfant sur les genoux qui joue de la flûte; elle se tourne vers la vieille femme assise à côté d'elle et qui chante, les yeux fixés sur un papier qu'elle tient à la main. A côté de cette vieille un second enfant joue de la flûte. Ensuite vient un vieillard une cruche à bière dans la main et en train de chanter. Derrière lui, un joueur de cornemuse et un homme

désignant une cage à oiseaux qu'il tient de l'autre main. Sur une armoire à l'arrière-plan se tient un hibou et à l'avant-plan, dans le voisinage d'une chaise, chargée de fruits, un chien surgit de dessous la table". (1) Waagen vante la richesse de la composition, la vigueur de l'exécution, la force du coloris, et il nomme ce tableau un des meilleurs exemplaires de ceux où Jordaens a traité le même sujet. (2)

COMME CHANTENT LES VIEUX. DRESDE. — Un quatrième exemplaire du même proverbe et exécuté à la même époque est celui du Musée de Dresde. Les personnages sont les mêmes que ceux du tableau d'Anvers; par les traits ils ressemblent davantage à ceux du tableau du Louvre. Ici, comme dans le tableau d'Anvers, le grand-père occupe le bout de la table à droite et tient un papier à musique dans la main, la grand'mère est assise à ses



LES JEUNES PIAILLENT COMME CHANTENT LES VIEUX (Dessin, British Museum, Londres).

côtés dans un vaste fauteuil à guérite, le lorgnon sur le nez et chante en suivant la musique sur le même papier. Devant eux un garçonnet flûte de son mieux. La mère occupe la droite de la table et, comme à Paris, elle tend son verre de vin et tient sur les genoux un enfant qui porte un flageolet à sa bouche. Elle est coiffée d'un large chapeau de paille à plume, vêtue d'une robe bleu clair à manches jaune clair; elle a les seins à moitié nus et à moitié couverts par un linge blanc. Le joueur de cornemuse se tient à l'arrière-plan. Devant la table un rafraîchissoir avec des cruches en terre d'un travail précieux; sur une chaise vide, à droite, un petit chien; sur le dossier un perroquet; sur la table toutes sortes de mets, du pain, du fromage, une gaufre, un pot d'étain, une écuelle en métal, une chandelle allumée. Plus à droite une niche avec une tête de mort sur deux livres et un papier sur lequel on

(1) Winter Exhibition 1889, Catalogus No. 78.
(2) WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*. IV, 441.

lit: *Cogita mori*; à côté une tulipe dans un verre. Plus haut, au milieu, un cartouche portant: Soo D'oude Songen Soo Pepen De ionge.

La couleur est bien moins éclatante que celle de la toile d'Anvers. Les tons sont assez vifs mais amortis, tempérés: du bleu pâle, du jaune vague, du brun sourd. La lumière aussi est sourde, sans force, comme dans une chambre souterraine. Mais en revanche l'ombre ténue et transparente qui flotte sur tout la scène, ainsi que l'harmonieux duvet dont elle la recouvre, sont absolument remarquables. De rares chatoîments rayonnent de la cruche d'étain, du calice d'argent, du verre que tient la mère; le fromage entamé présente un ton d'une fermeté superbe. Quant aux figures elles ne valent par celles du tableau d'Anvers. Il s'en faut que la jeune femme à la lèvre retroussée et au double menton soit avenante. Les enfants, le joueur de cornemuse, Jordaens en personne, et même les deux vieux sont négligemment brossés. L'expression aussi est moins ressentie; les personnages ne semblent guère s'amuser à chanter et à jouer de la flûte; la jeune mère semble écouter son enfant à contre-cœur; tous ressemblent plutôt à des figurants qu'à des personnages prenant sincèrement leur part de la fête. On s'aperçoit que cette toile est la réplique d'un sujet déjà traité. Le peintre ne semble plus avoir interprété ce sujet avec le même humour cordial et il n'y a certes plus mis la même saveur que la première fois. Il n'a cependant pas dû peindre ce tableau bien longtemps après celui d'Anvers; il date des environs de 1641.

Comme chantent les vieux. Wurzbourg. — Un cinquième exemplaire se trouve au palais de Wurzbourg. En dehors des six personnages habituels: le grand-père et la grand'-mère, le joueur de cornemuse et la mère avec les deux enfants nous y trouvons un fou tenant un chat sur le bras — figure que Jordaens traita aussi à part — et un troisième enfant. Le grand-père, aussi derrière la table, est coiffé d'un bonnet à quatre pointes; il suit la chanson qu'il chante sur un papier de musique qu'il tient à deux mains et sur lequel on lit: *Een nieu liedeken van Callo.* (1) La grand'mère debout derrière sa chaise fait chorus avec lui; l'une de ses mains repose sur l'épaule de son mari, l'autre sur la table. Le joueur de cornemuse et un enfant jouant de la flûte occupent la droite du tableau; la mère, assise au bout de la table, à gauche, tient un livre de chansons à la main; l'un des enfants est derrière, un autre devant la table, tous deux jouent de la flûte; le fou avec le chat se tient à l'arrière-plan; sur le devant figure un chien. Par la fenêtre on aperçoit les maisons de la ville, un miroir accroché à la paroi réfléchit le visage de la grand'mère. Avec une fécondité et une fantaisie inépuisables Jordaens, en traitant les mêmes figures, est encore une fois parvenu à leur donner une autre expression et une autre allure. Le groupement est moins raide, la bonne humeur plus franche: le vieux se tord littéralement, la vieille s'esclaffe aussi, le fou se trouve bien dans son élément. Par la fenêtre une vive lumière se répand sur le groupe de gauche, surtout sur la jeune femme dont les seins à moitié nus et le col blanc resplendissent de clarté; cette lumière va décroissant vers la droite, mais sur le visage des vieillards et sur la table elle projette encore des taches éclatantes et vigoureuses. Des ombres profondes font magnifiquement ressortir les parties les plus éclairées. Le tableau date des environs de 1640 et fut gravé par F. A. Moitte à Paris, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

(1) Le dernier mot est difficile à lire. Sur une copie de la tête du vieux chanteur appartenant à M. Victor Jacobs, avocat à Anvers, on lit *Callo*; sur la toile de Wurzbourg le mot s'écrit plutôt *Catlo*. La première orthographe et sans doute la plus plausible nous porterait à croire que le bonhomme chante une chanson composée à l'occasion de la victoire remportée en 1638 à Callo près d'Anvers par les troupes espagnoles sur les hollandaises. En ce cas le tableau aurait donc été peint vers 1640.

Comme chantent les vieux. Berlin. — Il y a plus d'un point de contact entre le tableau de Wurzbourg et celui du Musée de Berlin. Le grand-père chante derrière la table; la grand'mère assise à l'extrémité de droite, tient une feuille de musique à la main et son visage se réfléchit dans la glace; un joueur de cornemuse se tient tout à droite; deux enfants jouent de la flûte, un troisième regarde les autres. Au fond est percée une fenêtre à travers laquelle on voit les femmes aux champs; sur la table sont posés deux cruches et deux verres à vin; mais le fou n'est pas de la partie cette fois et il a été remplacé, à droite, par deux femmes chantant avec conviction. Un perroquet perche sur le volet ouvert, un chien s'allonge devant la table, un chat sur une chaise. Les grandes personnes chantent à pleine gorge, le vieux couple a l'air moins distingué qu'à l'ordinaire; en revanche les deux jeunes femmes forment un groupe charmant. La plus grande partie de la chambre est plongée dans l'ombre, mais par la fenêtre, prenant presque toute la largeur de la paroi du fond, se répand une abondante lumière laquelle se joue sur la tête du vieillard, sur le visage, les épaules et les bras des deux jeunes femmes, et qui met aussi des taches claires sur les parties de la scène maintenues dans l'ombre. Mais la merveilleuse irradiation des tableaux de Paris et d'Anvers manque à celui-ci. Les ombres sont lourdes et peu transparentes. Ce n'est pas une œuvre de Jordaens, mais bien d'un de ses élèves qui n'était pourtant pas le premier venu. Le maître a probablement retouché quelques parties, notamment le visage du grand-père.

Outre les versions originales de *les Jeunes piaillent comme chantent les vieux* il en existe quantité de répliques. Ainsi la Galerie du duc d'Aremberg possède une copie fidèle du tableau de Wurzbourg. La peinture en est assez veule et pâteuse; le tableau fut sans doute exécuté par un élève de Jordaens et retouché par le maître. La tête et les mains du vieillard, l'enfant à droite et le chien paraissent avoir été peints par lui-même.

Nous savons que tout comme Rubens, Jordaens se faisait aider par ses élèves et ne s'en cachait pas d'ailleurs. Il livrait des tableaux qui n'étaient dus qu'en partie à ses pinceaux. Dans un acte daté du 25 août 1648, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir il reconnaît avoir vendu deux ans auparavant au Sieur Martinus van Langenhoven certains tableaux qu'il avait fait copier et qu'il avait corrigés et amplifiés de sa main dans les parties qui lui déplaisaient et qu'il les avait tant et si bien peints, surpeints, et repeints qu'il les estimait autant que ses propres travaux. Parmi ces tableaux se trouvait un *Comme les vieux chantent.* (1) L'exemplaire de la Galerie d'Aremberg était sans doute une de ces copies. Le Musée de Valenciennes en possède une du *Roi boit.* Nous en rencontrerons bien d'autres encore. On ne copiait pas toujours les tableaux entiers. Ainsi le tableau de Valenciennes que nous venons de citer, ne présente qu'une partie de la *Fête des Rois* de Cassel. De même nous serons amenés encore à parler d'une copie ne produisant qu'un fragment du *Comme les vieux chantent* de Munich.

Concerts, Fous, Proverbes. — Jordaens aimait à peindre des réunions joyeuses et surtout des parties de musique, concerts, sérénades. Les catalogues nous renseignent notamment nombre de sérénades. M. Leblon, d'Anvers, possède une de celles-ci. La belle en l'honneur de qui se donne cette sérénade, se présente en riant à la fenêtre ouverte en serrant son petit chien contre sa poitrine; elle ne prend évidemment pas cette déclaration d'amour au sérieux et a plutôt l'air de s'en moquer. Devant elle et à peu près à sa hauteur se tiennent trois personnages, dont deux jouent de la flûte et le troisième de la cornemuse;

(1) .... laeten copieren, ende omme te verbeteren ende te amplieren tgene hem in tvoorgaende misnoegde, heeft die veranderende alle met zyn eygen hant geschildert, overschildert ende herschildert, in der vuegen dat hy die hout voor principalen (oorspronkelijke) zoo goet als zijne andere ordinaere wercken.

à côté d'eux une vieille observe la scène, un garçonnet chante, les yeux sur un papier à musique; enfin un lévrier achève d'étoffer le tableau. Le joueur de cornemuse a les traits de Jordaens, la belle rieuse a le même visage que la femme à la corbeille de fruits du Musée de Glascow. Le tableau est maintenu en une tonalité très chaude mais un peu cotonneuse; le couleur manque de consistance; l'œuvre date sans doute des environs de 1638. Jordaens traita les trois musiciens à part dans un tableau appartenant à Lord Yarborough. Ici la facture surpasse celle du grand tableau. Le peintre s'est représenté dans le joueur de flûte. Le sérieux et la conviction avec lesquels il s'acquitte de sa tâche sont vraiment comiques. Dans un tableau appartenant à M. Duverdyn à Bruges, il représente aussi un homme et une



LES JEUNES PIAILLENT COMME CHANTENT LES VIEUX (Kaiser Friedrich-Museum, Berlin).

femme faisant de la musique; l'homme tient un violon, la femme bat du tambour de basque; le premier pourrait bien être le portrait d'un musicien.

Le fou au chat rencontré dans le tableau de Wurzbourg, forme, disions-nous, le sujet d'un tableau spécial de Jordaens, gravé par Alexandre Voet. Le fou tient son chat sur le bras; il est coiffé d'un bonnet à pèlerine mi-partie jaune et bleu. Ce tableau figura dans plusieurs ventes: le nonce Molinari (Bruxelles, 1763), Thomas Schevinck (La Haye, 1767), Mme van Griensven van Berritz (La Haye, 1867), Nicolas Nieuhof (Amsterdam, 1877) et Beurnonville (Paris, 1881). Un tableau de petit format, représentant le même bouffon, figura dans la vente Bruyninck (Anvers, 1791); un autre, dans lequel le fou regarde par la fenêtre, est renseigné dans le catalogue de la collection Wilson (Paris, 1873 et 1881).

La gravure d'Alexandre Voet montre le fou jusqu'à la ceinture. Il est coiffé du bonnet

traditionnel à plumes et à grelots; il porte, en riant, son minet sur le bras. L'encadrement de la gravure réunit tous les attributs de la folie. La gravure est intitulée: Fatuo ridemur in uno (Nous rions tous avec ce seul fou), et au bas on lit ce quatrain conçu dans le même esprit:

Ick pronck met veer en klinck met bel
Mij kittelt tlieve minne Spel
Hupz en vrolyck laet aent grijsen
Lach ick vuijt al 's Weirelts wijsen.

Dans la vente Martin Robyn (Bruxelles, 1758) figura un tableau représentant un Fou et une Folle jouant avec un chat. Ce tableau mesurait 4 pieds 2 pouces sur 4 pieds 3 pouces.



LES JEUNES PIAILLENT COMME CHANTENT LES VIEUX (Duc d'Aremberg, Bruxelles).

Il appartient aujourd'hui à M. Porgès à Paris. C'est une œuvre superbe. Le fou est vêtu d'une souquenille jaune à raies bleues; sa coiffure est ornée de grelots et d'une plume; il tient un chat sur les bras; la jeune femme, près de lui, porte sa marotte et le considère en riant. Elle est vêtue de linge blanc et d'une robe écarlate. Les deux personnages sont vus dans l'encadrement d'une fenêtre. Tous deux sont éblouissants de couleur et de lumière. La tête du fou est tout bonnement merveilleuse. Quel joie, quelle espièglerie! Quel rire contagieux! Nul n'aurait été capable de peindre une tête aussi luronne, aussi spirituelle, aussi comique. Il n'est pas dit que Jordaens lui-même soit parvenu à donner un pendant à cette radieuse incarnation du rire.

Dans la vente Bogaerts (Anvers) on présenta un tableau de Jordaens sur lequel figure un fou attachant un grelot au cou d'un chat. Sur ce tableau on lit le proverbe flamand:

Hij zal de kat de bel aanhangen. (Qui attachera le grelot?) Ce n'est pas la seule illustration de proverbes due à Jordaens; notre peintre était un bon bourgeois et à ce titre il tenait en haute estime la sagesse bourgeoise autrement dite la sagesse des nations.

Nous avons vu déjà combien de fois il mit en action picturale le proverbe *Les jeunes piaillent comme chantent les vieux.* De préférence il semble avoir choisi les dictons populaires dans lesquels intervient un chat. Ainsi le Louvre possède deux exemplaires d'un dessin illustrant cet autre proverbe flamand *Een oude kat en speelt met geen bol* (Vieux chat ne joue guère à la balle). Ce dicton est aussi inscrit en toutes lettres sur ces dessins. Un vieillard est assis dans un fauteuil à une table; à ses côtés une vieille est installée dans l'invariable fauteuil à capote que nous avons déjà rencontré si souvent. Elle porte un verre de vin à ses lèvres. A côté de la vieille une jeune femme tient un enfant sur les genoux. Au bout de la table à droite figure une seconde jeune femme. Un jeune garçon, à l'avant-plan, jette une boule de laine à un chat blotti sous la chaise du vieux. L'animal rassis considère ce jouet avec méfiance et n'a garde de bouger. Il ne reste que la moitié de la signature „J. Jordaens"; on distingue aussi le millésime 1648. Ce dessin est exposé. Le second est conservé dans les portefeuilles. Celui-ci diffère légèrement du premier, on y voit un second chat observant son camarade.

Un dessin qui fit partie de la vente Habich (Cassel, 1899) représente une vieille offrant en vente à un marchand de gibier une bête enfermée dans un sac. Près d'elle se tient debout une seconde femme avec un enfant; à l'arrière-plan un couple d'amoureux. Au-dessus dans un cartouche on lit: *Men kan geen kat in eenen sack coopen* (on n'achète pas un chat dans un sac). La feuille semble porter le millésime 1672. Un autre dessin illustrant le même proverbe appartient à M. J. Rump à Copenhague.

Le cabinet des Estampes de Saint-Pétersbourg possède un dessin avec cette inscription:

Gaept als men de pap u biedt
Oft anders en crijgdij niet.

Ce qui se traduit à peu près ainsi: qui veut manger la bouillie ouvre la bouche. Une famille de paysans est à peu près attablée comme dans les versions du *Satyre et le Paysan.* Outre le père et la mère on voit une ribambelle d'enfants, un chien et même une vache. Les vieux mangent la bouillie, la mère en tend une cuillerée à l'un des enfants et prononce à cette occasion le proverbe en question.

Un tableautin faisant partie de la collection Steengracht à La Haye illustre ce dicton *Zoo lang gaat de kruik te water tot zij breekt* (Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse). Une jeune femme se tient près d'un puits, sa cruche brisée à la main. Un paysan assis sur le bord d'un rocher lui prodigue ses consolations, une autre paysanne s'adosse au même rocher. Un chasseur debout près de la margelle du puits ricane en considérant la maladroite; une autre femme la regarde aussi. La pauvrette à la cruche cassée fait une mine piteuse et embarrassée; elle a sans doute sur la conscience une faute plus lourde que le bris d'un misérable pot, car son tablier présente une enflure exagérée. Un tableau bien plus grand traitant le même sujet fut vendu à Amsterdam le 30 avril 1821.

Un dessin à l'aquarelle offert par M. Cardon de Bruxelles au musée Plantin-Moretus illustre le même proverbe d'une autre façon. On n'y voit que trois personnes: l'héroïne de la mésaventure, la vieille qui la tance, et un homme appuyé à la margelle du puits. La scène est représentée sur une tapisserie, suspendue à une poutre soutenue par deux cariatides.



L'ÉDUCATION DE JUPITER (Musée de Cassel).

[illegible] le grelot. Ce n'est pas la seule [illegible] un bon bourgeois et à ce titre il [illegible] dit la sagesse des nations.

[illegible] il fit un [illegible] picturale le proverbe [illegible] avoir choisi les dictons [illegible] deux exemplaires d'un dessin [illegible] *met geen bol* (Vieux [illegible] ne [illegible] lettres sur ces dessins. Un [illegible] vieille est installée dans [illegible] Elle porte un verre [illegible] un enfant sur les genoux. [illegible] garçon, à l'avant- [illegible] L'animal rassis [illegible] la moitié de la [illegible] exposé. Le [illegible] on y voit

[illegible] Un autre dessin illustrant le même [illegible] à Copenhague.

[illegible] Estampes de Saint-Pétersbourg possède un dessin avec cette inscription :

Gaept als men de pap [illegible]
Oft anders en crijgdij [illegible]

[illegible] bouillie ouvre la bouche. Une famille [illegible] versions du *Satyre et le Paysan*. Outre [illegible] un chien et même une vache. Les vieux [illegible] l'un des enfants et prononce à cette [illegible]

[illegible] à La Haye illustre ce dicton [illegible] va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se [illegible] cruche brisée à la main. Un paysan assis sur [illegible] consolations, une autre paysanne s'adresse au même [illegible] de la margelle du puits ricane en considérant la [illegible] La pauvrette à la cruche cassée fait [illegible] plus grand [illegible]

[illegible] Plantin-Moretus [illegible] personnes : l'héroïne de [illegible] margelle du puits. La [illegible] par deux cariatides.



Jordaens écrivit le titre du sujet au milieu du dessin: *De Kruyc gaet soolange te waeter totdat sy breeckt,* et aussi le millésime *1638.*

M. Rodrigues de Paris possède un dessin noir et brun représentant une vieille femme et un homme tenant chacun une chandelle allumée; entre eux figure une jeune femme tenant un pot-de-chambre; plus bas un enfant avec un petit panier ou un pot à feu, et un chien. Au dessus l'inscription: *Het syn goede keersen die voorlichten* (les bonnes chandelles éclairent devant) une variante du dicton si usité autrefois *De kaars die voorgaat licht best* (la chandelle qui précède éclaire le mieux).

MYTHOLOGIE. JUPITER ET LA CHÈVRE AMALTHÉE. LOUVRE. — Les années de 1631 à 1641 furent pour Jordaens une période de grande activité. Son talent avait atteint toute sa maturité; ce qu'il y avait d'un peu anguleux et de dur dans sa manière s'était assoupli; il s'était fait un nom; les acheteurs affluaient; il était accablé de commandes. Un genre qu'il cultiva avec autant de prédilection que ses agapes domestiques et autres scènes d'intérieur fut la mythologie. Ce n'étaient point les épisodes tragiques ou épiques de l'histoire des habitants de l'Olympe et de celle de leurs proches sur la terre que ses pinceaux choisissaient de préférence, mais bien les scènes familières et familiales dans lesquelles dieux et déesses frayaient avec les simples mortels. C'est tantôt Jupiter enfant, nourri du lait de la chèvre Amalthée et que la soif et la faim font pleurnicher d'impatience comme un vulgaire fils des hommes; tantôt Bacchus parcourt la campagne avec son joyeux cortège de satyres et de bacchantes; ou c'est Midas prononçant son jugement, ou bien des nymphes étalant la splendeur de leur nudité, ou encore des scènes dans lesquelles les animaux jouent un rôle important, par exemple Prométhée et son aigle, Argus et les vaches qu'il garde, Neptune avec ses chevaux marins. Le caractère divin ou surnaturel de ces poétiques légendes dues à la poèsie d'une race artistique par excellence et écloses sous le plus beau ciel du monde ne le sollicitait guère. Il transposait ces fantaisies idéales en des compositions réalistes et donnait droit de cité aux dieux et aux déesses du midi ensoleillé dans son brumeux pays du nord.

L'Enfance de Jupiter était l'un de ses sujets favoris. Une nymphe nue en train de traire la chèvre; la turbulente et farouche Amalthée; le petit Jupiter jetant d'aigres cris et abdiquant tout divin prestige; un satyre bénévole ou narquois assistant à cette scène familiale: que fallait-il de plus à notre peintre d'animaux domestiques et de bourgeois casaniers?

Nous tenons le tableau sur ce sujet qui se trouve au Louvre pour le plus original et le plus important de la série, étant donné que Jordaens le choisit pour le faire graver par Schelte a Bolswert. La scène se passe au pied d'un talus. Le milieu du tableau est occupé par la chèvre Amalthée les pattes de derrière tournées vers le spectateur. La nymphe est assise sur ses talons ou plutôt accroupie par terre, n'ayant pour tout vêtement que le linge ceignant ses reins. Elle pose une main sur le dos de l'animal et lui pressant les pis de l'autre elle fait jaillir le lait dans un vaisseau de terre rougeâtre. Elle a la tête tournée vers le petit Jupiter de manière à nous montrer son visage de face. Jupiter, sa bouteille à lait dans la main, pousse des hurlements lamentables. A droite un satyre assis sur le talus incline une branche d'arbre vers le dieu enfant pour attirer son attention et le faire taire. Quantité de légumes jonchent le sol à ses pieds.

Une merveille que ce tableau par sa peinture large, savoureuse, consistante et réjouie. La nymphe est une vraie femme rubénienne, de structure plantureuse, à la chair ferme, aux traits séduisants mais sans apprêt, sans l'air de la femme qui se sait jolie. Il y a même quelque chose de farouche dans les regards à la fois effarés et anxieux qu'elle lance au



LE BOUFFON
(Collection Porgès, Paris).

petit pleurnicheur, et aussi dans sa chevelure négligemment tordue en un chignon. Elle est peinte en plein et chaud soleil, sans oppositions capricieuses de lumière et d'ombre; il n'y a même d'ombre que le strict minimum et encore celle-ci présente-t-elle de fines transparences. Il s'agit de la plus saine nature interprétée par l'art le plus opulent. Cette nymphe représente le personnage principal; le petit Jupiter et le satyre ne sont que des comparses. Le jeune olympien fait même ressortir par sa chair potelée mais délicate et le satyre par son cuir ligneux et parcheminé la plantureuse nudité de la déesse. Quant à la chèvre c'est un de ces chefs-d'œuvre de large et grasse peinture qui font de Jordaens un animalier sans rival. La lumière comme tamisée par la toison aux longs poils se répand sur l'arrière-train tandis que la tête plonge dans une ombre moelleuse. L'arrière-plan consiste en un talus, avec un arbre opaque et sombre et des broussailles, qui se détache sur un beau ciel bleu traversé de chauds et blancs nuages. Ce tableau date évidemment de l'époque où la manière du maître possédait encore toute sa puissance et où il donnait encore à ses satyres une encolure nerveuse et des visages profondément ravinés.

La gravure de Schelte a Bolswert modifie légèrement le tableau original. Le satyre agite un hochet pour amuser l'enfant. Derrière la chèvre se trouve une cruche à lait en cuivre qui manque au tableau. La toile semble avoir été quelque peu raccourcie du haut et des deux côtés.

Le Louvre possède un dessin représentant la nymphe trayant la chèvre Amalthée; sans doute une étude pour le tableau, mais qui en diffère par quelques détails. Au musée de Brunswick existe aussi un dessin de la même figure concordant avec le tableau et signé A° 1671 $\frac{19}{6}$; au revers est esquissé un petit Jupiter tenant son biberon dans la main droite; un satyre est à côté de lui.



(Collection Duverdyn, Bruges).

L'ÉDUCATION DE JUPITER. CASSEL. — Le musée de Cassel possède une seconde et non moins superbe version du même sujet. (No. 103, autrefois 94, du catalogue). La nymphe se trouve à l'arrière-plan à peu

L'ÉDUCATION DE JUPITER (Musée de Cassel).



[illegible] [illegible] et aussi dans sa chevelure [illegible] tordue en un chignon. Elle est [illegible] en plein et chaud soleil, sans oppositions capricieuses de [illegible] et d'ombre, il n'y a même d'ombre que le strict minimum et encore celle-ci présente-t-elle de fines transparences. Il s'agit de la plus saine nature interprétée par l'art le plus opulent. Cette nymphe représente le personnage principal; le petit Jupiter et le satyre ne sont que des comparses. Le jeune [illegible] fait même ressortir par sa chair potelée mais [illegible] et le satyre par son cuir ligneux et [illegible] la plantureuse nudité de la déesse. [illegible] de ces chefs-d'œuvre [illegible] peinture qui font de Jor- [illegible] lumière [illegible]

[illegible] Bolswert modifie [illegible]. Le satyre agite [illegible] l'enfant. Derrière la [illegible] à lait en cuivre [illegible] semble avoir [illegible] et des [illegible]

[illegible] présen- [illegible] mais [illegible]



[illegible] (Phot. [illegible], Bruges).



près dans la même attitude que sur le tableau précédent, sauf qu'elle tourne le visage vers la chèvre qu'elle est en train de traire, de sorte qu'on la voit plutôt de profil. D'une ruade la pétulante Amalthée a renversé le seau à lait et répandu le blanc breuvage sur le sol. Sa turbulence a aussi fait culbuter la cruche en terre. A la vue de cet accident qui menace de le condamner à la soif, le petit Jupiter a éclaté en aigres criailleries et a levé les bras en un geste de naïve détresse. A droite et un peu plus haut, sur le talus, une nymphe accoudée et le menton dans sa main lance au spectateur un regard plein de séduction; plus haut encore on voit un satyre nu et pansu en train de jouer de la flûte. A gauche, à l'avant-plan, une couple de moutons et une chèvre; à l'arrière-plan une échappée sur une perspective montagneuse.

Tout comme dans le premier tableau la belle trayeuse est le personnage capital. Ses



LA SÉRÉNADE (M. Leblon, Anvers).

formes sont encore plus opulentes mais peut-être moins séduisantes; son expression aussi est moins éveillée et plus fruste. Des teintes gris-bleu accusent le modelé des chairs sur les cuisses et les seins; une lumière ardente mais discrète est répandue sur les rondeurs des bras et des jambes. Le visage baigne dans un clair obscur chaud et transparent. Jupiter représente une étude réussie d'après un enfant dyscole et rageur que la colère rend méchant. Assistant à cette scène, la nymphe aux cheveux d'or et au regard éveillé nous fait part du plaisir qu'elle prend à cette transposition humoristique des mythes divins dans la réalité humaine; elle rappelle de façon saisissante la belle de la *Sérénade* de M. Leblon à Anvers, et aussi la *Marchande de Fruits* du musée de Glascow. Elle est de formes plus gracieuses, d'aspect plus séduisant, d'expression plus délurée que la trayeuse. Le satyre est un gros boulot, trempé dans une lumière brune et transparente. Le tout représente d'excellente

peinture, saine et corsée, ne pêchant ni par l'enjolivement, ni par une exagération de réalisme elle est traitée dans un mode décoratif et élyséen mais les personnages comme leurs gestes introduisent dans cette scène de famille des Olympiens une pointe de satire humaine.

Le catalogue du Musée de Cassel se demande si dans ce tableau et aussi dans le tableau suivant il ne s'agit pas plutôt de l'éducation de Bacchus. Il n'y a pourtant pas à douter un instant: nous savons, en effet, que Jupiter fut allaité par la chèvre Amalthée alors que la Fable ne nous apprend rien de semblable sur Bacchus. L'inscription mise sur la gravure par Schelte a Bolswert, d'accord avec Jordaens, dissiperait d'ailleurs toute équivoque. Cette inscription est conçue comme suit:

Quid mirum natura Jovis si cedat Amori
Et vaga par thalamos ambulet illicitos.
Ecce inter Satyros nutritur lacte caprino,
Naturam caprae suxerat et sequitur.

(Y a-t-il lieu de s'étonner que Jupiter se laisse entraîner par l'amour et aspire à des liaisons adultères? Voyez comment il fut allaité par une chèvre et parmi les satyres. Il s'est assimilé la nature de la chèvre avec le lait de sa nourrice, et il se conduit en conséquence).

La moralité de ce tableau est un peu forcée, mais il résulte dans tous les cas de cette inscription que dans la pensée de Jordaens comme dans celle du graveur, c'est bel et bien Jupiter, le jeune héros de cette aventure; et telle a bien été l'opinion générale depuis deux siècles. Au surplus Jordaens ne fut pas le premier qui traita ce sujet. Les moulages d'après des bas-reliefs antiques lui donnèrent probablement l'idée de cette composition. De même la vue des sculptures antiques à Rome détermina Poussin à traiter une scène analogue.

Le Musée de Cassel possède un second tableau (No. 104, autrefois 95, du catalogue) traitant le même sujet mais dans un moindre format. Au milieu, moitié agenouillée, moitié accroupie sur une étoffe bleue, la nymphe est en train de traire Amalthée. A côté du seau de cuivre dans lequel elle fait jaillir le lait est un pot en terre; elle tourne la tête vers le petit Jupiter, qui ne pleure pas cette fois. L'enfant a le dos et le bras drapés d'une étoffe rouge jaune. Un satyre lui donne à boire dans une coupe. Au fond un superbe pêcher qu'un plant de citrouille enlace de ses sarments.

Jordaens a signé *Jac. Jordaens fe.*, ce qui ne lui arrive pas souvent. L'œuvre est bien de lui, sans avoir grande valeur: la peinture est ferme et polie, les ombres opaques, les chairs d'un ton brun. La chèvre aussi est moins réussie. Tout est arrondi, banal, sans verve, sans fantaisie dans la couleur et la lumière. Un certain éclat rayonne pourtant du corps de la nymphe et du petit dieu, le ciel aussi est assez radieux; ce sont les meilleures et les plus vivantes parties du tableau. Nous avons été frappé aussi par ce que la nymphe et l'enfant ont de rubénien.

Dans la vente Loquet (Amsterdam, 1783) figura aussi une *Education de Jupiter* avec figures grandeur nature. A l'avant-plan la nymphe trait Amalthée. Elle regarde obliquement l'enfant pleurnicheur. A droite une vieille tenant un tambour de basque dans une main, une cruche à lait en cuivre dans l'autre. A gauche un satyre aux pieds de bouc prend sa part du spectacle. A l'avant-plan une profusion de fruits. Le même tableau fut vendu une seconde fois à Amsterdam le 19 Octobre 1818.

Dans la vente de Vinck de Wezel (Anvers, 1814) se trouvait un autre exemplaire de moindre format. Jupiter entouré de bacchantes et couché sur le dos est allaité par la chèvre



LE TRIOMPHE DE BACCHUS (Musée de Cassel).

[illegible] ni par l'enjolivement ni par une exagération de réalisme [illegible] mais [illegible] personnages comme leurs gestes [illegible] des Olympiens une pointe de satire humaine.

[illegible] demande si dans ce tableau et aussi dans le tableau [illegible] de Bacchus. Il n'y a pourtant pas à douter [illegible] allaité par la chèvre [illegible] alors que [illegible] Bacchus. L'inscription mise sur la gravure [illegible] Bolswert [illegible] Jordaens, dissiperait d'ailleurs toute équivoque. Cette [illegible] est conçue [illegible]:

[illegible] Amori
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] De même la vue [illegible] une scène analogue.

[illegible] tableau (No. 104, autrefois 95, du catalogue) [illegible] moindre format. Au milieu, moitié agenouillée, moitié [illegible] est en [illegible] Amalthée. A côté du seau [illegible] terre; elle tourne la tête vers [illegible] le dos et le bras drapés d'une [illegible] coupe. Au fond un superbe pêcher [illegible]

[illegible] arrive pas souvent. L'œuvre est bien [illegible] ferme et polie, les ombres opaques, [illegible] réussie. Tout est [illegible]

[illegible] avec [illegible] obliquer [illegible] une main [illegible] bouc prend [illegible] fut vendu [illegible] seconde [illegible]

[illegible] un autre exemplaire de [illegible] est allaité [illegible] chèvre



Amalthée dont un satyre soulève la patte. Deux autres satyres jouent de la flûte, un troisième embrasse une femme. Une deuxième chèvre contribue à étoffer le tableau. L'arrière-plan est pris par un paysage pittoresque. Ce tableau fut acheté par Stier d'Aertselaer. Dans la vente de celui-ci il fut adjugé à M[me] Wellens de Bruxelles. On le revit dans la vente Stevens (Anvers, 1837). J'en ai rencontré récemment les fragments mutilés.

Un exemplaire encore plus réduit de la même scène se trouve chez M. de Buck à Bruxelles et fut vu à l'exposition de 1905. Dans un paysage le petit Jupiter étendu sur le dos est allaité par la chèvre Amalthée qu'un satyre retient par la patte et une nymphe par le cou. Derrière la chèvre un satyrion joue du tambour de basque et une vieille tient une petite corbeille de fruits. A gauche, près d'un arbre, on voit une deuxième chèvre. C'est un petit tableau très savoureusement brossé, chaud de ton et d'une jolie facture.

Dans la vente Vrancken (Lokeren, 1838) se trouvait aussi une *Enfance de Jupiter*. Cette fois le jeune dieu est couché dans son berceau. Rhéa, sa mère, veille sur l'enfant échappé à la fureur de Saturne. Deux nymphes aident la mère à soigner le petit.

En 1652 Jordaens prit cet épisode pour sujet d'une eau-forte. Le petit dieu, renversé sur le dos, tette sa bonne nourrice cornue. La nymphe presse la mamelle. Un satyre tient la bête par les cornes, un autre joue de la flûte. Sur le côté un arbre enguirlandé d'un plant de critrouille et une cruche à lait en cuivre.

LE TRIOMPHE DE BACCHUS. CASSEL. — De tous les habitants de l'Olympe c'est naturellement Bacchus qui devait attirer le plus notre peintre des exubérances: le dieu du vin, le conducteur des joyeuses caravanes et des cortèges composé de tout ce que les immortels du paganisme comptaient de bons vivants, de francs-lurons, d'amateurs de la dive bouteille, du jeu d'amour, de l'allégresse et du rire. Il vénérait ce patron de vie sans souci et sans frein et le représentait plutôt comme une figure aimable et cordiale que comme un débauché vulgaire.

C'est sous ces traits que nous le montre un *Triomphe de Bacchus* du Musée de Cassel. Il s'agit peut-être du tableau le plus décoratif de Jordaens et d'un des plus séduisants et des plus savoureux de tout l'Art Flamand. Bacchus incarné en un personnage d'un âge moyen occupe le milieu du tableau; il tient à la main droite un thyrse surmonté d'une bassinoire, dans la gauche une coupe à vin que lui remplit une vieille. A gauche une belle jeune commère drapée de jaune et portant une corbeille de raisin. Derrière le dieu et cette belle un nègre tenant d'une main un bâton auquel sont suspendus des cruches et des verres, et de l'autre un hochet. A droite à l'arrière-plan un jeune homme buvant à même la bouteille et un vieux chèvre-pieds portant un thyrse comme celui de dieu. A droite, tout au bout on aperçoit un fer de lance auquel s'enroule un serpent et un troisième thyrse. A l'avant-plan à gauche un enfant avec une chèvre; à droite un second enfant jouant de la flûte. Toutes les figures sont vues jusqu'aux genoux. L'ordonnance de la composition, l'expression et les gestes du groupe suggèrent immédiatement l'idée d'une troupe de gaillards délurés se rendant à une kermesse voisine non sans entrer dans les cabarets de la route pour y boire un coup et y faire éclater leur franc rire en agitant leurs trophées de fêtes.

La peinture est très soignée, caressée *con amore*, merveilleusement friande et ensoleillée. Un éblouissant coup de lumière frappe, à gauche, la poitrine de Bacchus. Le côté droit de son torse plonge dans une ombre bleu-gris traversée d'une ardeur discrète; la tête est ombrée de brun-noir. Le dieu a déjà fait trop honneur à la purée de septembre; il a les paupières lourdes, les yeux mornes, la bouche entr'ouverte, la lèvre molle. La vieille qui lui verse du vin est traitée dans une ardente et plus sombre tonalité brune; elle a le visage ridé et

ratatiné; la jeune femme coiffée d'un bonnet flottant fait l'effet d'une bacchante flamande, potelée, friande, une expression espiègle et réjouie répandue sur ses traits. Aucun ton plein et vigoureux ne domine ici; toute la scène se voile comme d'une discrète buée d'or que rehaussent et qu'avivent encore la draperie jaune d'or de la jeune femme à gauche et du jeune garçon à droite. Les accessoires: le hochet, les bassinoires, les ustensiles bachiques accrochés au bâton du nègre, la toison de la chèvre, tout est caressé de cette lumière veloutée et contribue au charme de l'ensemble.

Ce tableau remonte à l'époque dont nous nous occupons. Bacchus présente encore ce torse noueux et ces côtes saillantes que l'on remarque dans les œuvres de Jordaens des environs de 1630; mais le ton velouté et vaporeux qui estompe tout le tableau est particulier à ceux peints entre les années 1635 et 1640; le petit joueur de flûte est une des figures rencontrées dans les versions de *Comme chantent les vieux* de 1638 à 1640. Le tableau appartenait déjà en 1749 au duc de Hesse.



ON N'ACHÈTE PAS UN CHAT DANS UN SAC
(Dessin, M. J. Rump, Copenhague).

Le Musée d'Arras possède une ancienne copie de cette œuvre. Nous constatons encore une fois combien il reste peu de chose du prestige des créations de Jordaens à cette époque quand ce n'est pas lui-même qui leur insuffle sa vie et son âme. Ce ne sont que formes mortes, sans esprit, sans éclat, qui grimacent au lieu de rire franchement, qui vous rebutent par leur froideur au lieu de vous entraîner avec eux dans leur expansive allégresse. Dans la collection du prince Branicki à Varsovie se trouve une autre ancienne copie du même tableau. Un Bacchus avec sept autres figures vint sous le marteau dans la vente Robijns (Bruxelles, 1758).

NYMPHES. BEAUTÉ FÉMININE. — En dehors de Bacchus et du Jupiter pleurnicheur Jordaens chérissait entre tous les personnages mythologiques les nymphes, les nymphes nues; elles lui personnifiaient la beauté féminine. A l'époque dont nous parlons son type de femme s'était complètement métamorphosé. Il avait commencé dans son *Adoration des Bergers* par peindre la matrone, la ménagère flamande, d'une simplicité bourgeoise dont les couleurs et les chairs s'étaient étiolées à ne jamais sortir de la chambre et de la cuisine, sans duvet et sans fleur. Quelques années plus tard dans ses premières versions du *Satyre et le Paysan* il prend pour modèle la paysanne flamande, solidement membrée, aux traits réguliers, au teint vif, au visage ovale et allongé, aux pommettes saillantes, au menton un peu en galoche, telle qu'avait été sa femme. Il ne lui prête que peu de vie spirituelle; il ne voit en elle

que la mère féconde, la tendre nourrice, la bonne ménagère. Il la rapproche volontiers de la jeune servante villageoise, aux saines couleurs, à la physionomie éveillée, comparable à la gentille fleur des champs. Un peu plus tard encore il se sentira attiré par les nymphes; il les peint dans sa *Fécondité de la Terre* où elles étalent toute la splendeur de leur nudité, une vive lumière se répandant sur leur dos et leurs membres, un peu avec l'embarras et la gaucherie de la femme déshabillée; ou bien il les montre insouciantes et crânes, offrant en spectacle leur chair ferme et éblouissante et se réjouissant elles-mêmes de leur beauté triomphale. C'est dans la nymphe trayant Amalthée qu'il atteint son idéal: cette jeune femme présente des formes à la fois robustes et voluptueuses; son visage serait d'une beauté parfaite si les yeux un peu trop éloignés l'un de l'autre ne lui donnaient une expression un tantinet farouche. A ces jambes et ces bras puissants, à ce torse robuste il prête une réelle souplesse et il en ploie et en replie les masses charnues avec autant de grâce que de naturel; on dirait même qu'il tortille et contorsionne ce corps pour mieux en faire ressortir l'irréprochable anatomie. Par la suite nous aurons l'occasion de revoir la même déesse, mais richement parée et présidant aux agapes familiales; sa beauté s'affine et s'éthérise encore aux caresses de la vapeur veloutée dont il l'entoure. Ou bien il nous la montrera sous les traits d'une fillette gracieuse mais timide, à la toilette trop recherchée. De ces corps bien en chair mais de lignes harmonieuses et de cambrure élégante il tombera dans des formes replettes et massives; ainsi, ses dernières nymphes et ses dernières Suzanne présenteront des carrures épaisses dépouillées de toute élasticité, ou de flasques masses adipeuses ayant perdu toute forme, toute grâce et que l'on n'est que trop porté à prendre pour l'idéal véritable et favori de Jordaens alors qu'il ne les peignit pourtant qu'après bien des créations admirables et seulement au déclin de sa carrière.



TANT VA LA CRUCHE A L'EAU QU'A LA FIN ELLE SE CASSE
(Dessin, Musée Plantin-Moretus, Anvers).

Un des plus savoureux tableaux représentant des nymphes est celui appartenant à Mme Bougard de Bruxelles; il représente *Cupidon et des nymphes endormies.* Elles sont trois, endormies sur le sol; la première couchée sur le dos, le bras ramené au dessus de la tête, les reins ceints d'une étoffe blanche; la seconde s'étend un peu adossée à un renflement du sol et la tête reposant sur son bras posant lui-même sur une étoffe écarlate; la troisième est vue de dos et se cache le visage dans son bras. A gauche se tient Cupidon une flèche dans une main, son arc dans l'autre. A droite une draperie rouge à large bordure d'or protège, en manière de velum, le sommeil des nymphes. A gauche un champ, des arbres et un peu d'eau. A l'avant-plan près des nymphes, une petite corbeille de fleurs et un enfant endormi. Toute la scène baigne en pleine lumière alternant avec une profusion d'ombres

moelleuses, d'un gris bleu sur les nymphes, d'un gris velouté sur Cupidon. La tête du dieu de l'amour est maintenue dans une ombre épaisse, en teintes brunes, comme Jordaens ombra par la suite tant de têtes, mais en remplaçant le brun par le gris. Les chairs n'ont plus la fermeté d'autrefois et prennent déjà la mollesse de celles qu'il peignit vers 1640.

Ce qui nous frappe dans ce tableau ce sont les superbes corps de femmes: ils sont plantureux sans exagération, cambrés et souples comme les nymphes de Rubens et, n'étaient les traits un peu frustes de celle de devant, et aussi quelque froideur dans les ombres, on les prendrait pour des figures du grand maître. Le Cupidon est bien un enfant tel que Jordaens aimait à les peindre, dans le genre du garçonnet aux cheveux frisés dans le *Miracle de Saint Martin*. De belles taches de lumière lui tombent sur la poitrine; mais le reste du corps est plongé dans une ombre trop exagérée. Les nymphes, prises chacune à part, sont délicieuses mais leur groupement est moins heureux. Les dégradations de la lumière sur les trois corps nus sont des plus réussies. La première est le mieux éclairée, sa chair est chaudement teintée et présente des rondeurs comme imprégnées de lumière, avec de fortes ombres bleuâtres; la moelleuse nudité est couverte en partie d'un linge blanc de teinte plus dure; la deuxième est de teinte plus discrète et plus amortie, elle se modèle en des rondeurs ombrées plus mollement et les boucles de sa chevelure se fondent dans la pénombre; la troisième disparaît dans l'obscurité, sa tête est à moitié effacée. Il s'agit d'un délicieux assemblage de beaux corps qui ressortent graduellement d'un arrière-plan paisible et caressant où rien ne prend un accent trop vif. Des flambées rouges jaillissent du tapis, lesquelles répandent leur chaleur sur les deux dormeuses du dessus.

Ce tableau fit partie de la vente du 7 juin 1738 à Amsterdam, et fut renseigné ainsi: „Nymphes dormantes avec Cupidon; un capital et crâne tableau".

Dans la succession de Jordaens (La Haye, 1734) se trouvait un tableau „Trois femmes nues avec un ange" haut de 3 pieds 7½ pouces, large de 3 pieds 5 pouces. Il était plus petit que le précédent et il n'alla qu'à 10 florins 10 sous. Le catalogue de la vente de Joh. Lod. Strantwyk (Amsterdam, 1781) renseigne un tableau comme suit: „Trois nymphes dorment dans un beau et radieux paysage; Cupidon les contemple; un peu plus loin des prairies, et un castel s'élève au bord de l'eau". A la vente de Neyman d'Amsterdam (Paris, 1776) figura un dessin de „trois nymphes dormant sous un voile tendu entre deux arbres; Cupidon et divers animaux complètent la composition". Le sujet est visiblement le même que celui du tableau précédent, mais les accessoires ont été quelque peu modifiés. Dans une vente qui eut lieu à Amsterdam le 14 mai 1832, nous trouvons encore „les trois Grâces avec quelques enfants dans un paysage". Un tableau se rapprochant beaucoup de tous ceux-ci figura dans la vente Pierre Lyonnet (Amsterdam, 1791). „Une nymphe nue reposant dans un paysage boisé. Devant elle se tient Cupidon une flèche à la main, dans l'intention de la viser. Le tableau est étoffé de toute sorte d'oiseaux terrestres et aquatiques".

Ariane dans la suite de Bacchus. — Le tableau du Musée de Dresde, *Ariane dans la suite de Bacchus* se rapproche beaucoup par le sujet comme par l'exécution de celui dont nous venons de parler. Ici encore plusieurs nymphes sont couchées sur le sol. Sur une petit éminence on voit Ariane, sous les traits de ce que l'on appelle familièrement „une grosse dondon", de chair plus adipeuse que résistante. Elle est entourée de trois autres nymphes; l'une est vue de dos, une seconde étendue à moitié s'appuie sur son coude; la troisième, debout, fait face au spectateur. Toutes sont aussi bien en chair qu'Ariane, mais de formes moins grossières toutefois. A gauche s'avancent deux satyres porteurs de cornes

d'abondance pleines de fruits et d'herbages, l'un est gras comme un Silène, l'autre d'un embonpoint plus discret. Un Amour offre une pomme à Ariane, deux satyres sont juchés dans un arbre derrière elle, l'un tient une grappe de raisins; une jeune femme apporte un artichaut, un gros satyre la tête appuyée sur sa main, assiste à la scène.

Les deux femmes vues de dos sont admirablement peintes et savoureusement modelées en une chair luxuriante. Ariane est trop bouffie; l'éclairage de la nymphe vue de face est trop maussade; quant à la petite femme apportant les plantes potagères, elle est exquise. Les autres figures, surtout les satyres, sont trop brouillées. Le groupe principal rappelle beaucoup les nymphes appartenant à Mme Bougard mais le tableau de Dresde est à la fois plus gras et plus boursouflé. Jordaens a peint ici des femmes peut-être belles à son goût, mais certes pas au nôtre: il en a fait des grâces chinoises, veules et sans nerf. Ce tableau date évidemment de la même époque que le *Diogène* et *l'Enfant Prodigue* de Dresde.

Dans la vente Gustave Coûteaux (Bruxelles, 1874) on rencontra un tableau, traitant un autre épisode de la vie d'Ariane. Bacchus la rencontre après quelle a été abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos; il s'en éprend et il parvient à la consoler. Ariane est assise sur le sol dans un paysage orné d'une fontaine monumentale; dans la main elle tient un thyrse; une peau de panthère est jetée sur ses épaules; elle offre une grappe de raisins au dieu.

Dans une vente à La Haye, le 18 juillet 1753, figura un tableau représentant *Bacchus et Ariane*; dans la vente Johan van Nispen (La Haye, 1768) un tableau et dans la vente Klinkosch (Vienne, 1883) un dessin traitant le même sujet.

Le Repos de Diane. — Le *Repos de Diane* de la galerie Kums vendue en 1888 à Anvers, était dans le même genre. Le tableau respire une joie débridée. Diane trône au milieu du tableau, sur une éminence, les jambes croisées. Elle est assise sur une draperie carmin, elle a la taille ceinte d'une étoffe d'un blanc chaud; la lumière bleuâtre de la lune baigne sa chair potelée. A gauche une nymphe s'allonge sur une draperie bleue à bordure jaune; elle tient son pied dans une main; une autre vue de dos et en pleine lumière, se drape dans une étoffe mauve. Derrière la déesse se tient une nymphe drapée de jaune; un doux rayon de lune jouant sur son visage; une quatrième dort, la tête appuyée sur les genoux. Le produit de la chasse de Diane: chevreuils, lièvres, perdreaux ou faisans, un sanglier, jonche le sol ou a été accroché aux branches. De la gauche débouche un cortège d'un autre genre: en tête un satyre replet aux pieds de chèvre; il porte en la pressant contre sa panse une corbeille de fruits appétissants; sa peau nue, brune et parcheminée est vigoureusement éclairée; ses yeux allumés de convoitise, sa bouche au rire égrillard nous édifient suffisamment sur la nature des impressions que la vue de la belle déesse et de ses suivantes éveille en lui. Derrière, un satyre joue de la flûte et une des nymphes de Diane se débat contre un chèvre-pied qui s'efforce de l'embrasser. A l'avant-plan se trémousse un satyrion jouant de la flûte et agitant des grelots. A l'arrière-plan une tapisserie a été tendue entre deux arbres. Le gibier et les fruits sont peints par Snijders dans sa manière ferme et haute en couleur. Le tableau fut acheté par M. Tony Dreyfus de Paris. Avant d'appartenir à M. Kums il avait été rencontré dans les ventes Lecandele (Anvers, 1881); Comtesse de Robiano (Bruxelles, 1838), van Schorel (Anvers, 1794). Il fut gravé par le peintre André Lens lorsqu'il appartenait à van Schorel.

Il existe une deuxième version de ce sujet. Elle se trouvait dans la collection Lebrun (Paris, 1777) et fut gravée par Dambrun dans *Lebrun, Galerie des peintres flamands et*

hollandais. La composition est la même, mais neuf nymphes se tiennent debout ou assises autour de la déesse. Les trophées de chasse manquent au premier plan. Un lévrier se trouve entre les nymphes et le satyre à la corbeille de fruits. Plus tard le tableau figura dans la vente Abbé Guillaume de Gevigny (Paris, 1779) et Fesch (Rome, 1845). Le Musée de l'Ermitage de St. Pétersbourg en possède une faible réplique. Le catalogue de la galerie van Salzthalan, devenue la galerie de Brunswick, renseigne un tableau de la même composition.

L'Offrande à Vénus. — Le Musée de Brunswick possède une *Offrande à Vénus* de la même époque. A gauche est une statue de Vénus avec l'Amour dans une niche taillée dans



JUPITER ET LA CHÈVRE AMALTHÉE (Louvre, Paris).

le roc. Devant la déesse s'agenouille sur le sol un vieillard, drapé dans un manteau rouge, dont un satyrion coiffe le crâne dénudé d'un bonnet à cornes; un Cupidon lui désigne un satyre et une femme en train de s'embrasser, ce qui explique le geste du satyrion et la raison d'être du bonnet à cornes. Au sommet du rocher cinq satyres se mettent en devoir de suspendre des guirlandes de fleurs aux branches d'arbres. Vers le sanctuaire de Vénus s'avance un cortège de bacchantes nues. La première tient une torche allumée, les cinq suivantes portent des guirlandes de fleurs à la main et sur la tête; la dernière entraîne une femme affligée qu'elle tire par les boucles de cheveux répandues sur son visage; à gauche un autre couple amoureux et un homme qui terrasse une femme. Un satyre, juché sur un arbre, joue de la flûte. Au milieu et dans le haut du tableau plane une guirlande de petits Amours, le plus près du spectateur tient un cœur enflammé. A l'arrière-plan un paysage montagneux.

Le tableau est bien de la main de Jordaens, quoique on fût longtemps sans en avoir la certitude. C'est une scène hardie et sensuelle, d'un mouvement fougueux, avec de superbes, mais un peu lourdes figures de femmes; très décorative en somme par les accessoires et dans toute la composition. La guirlande d'Amours planant dans le ciel est particulièrement merveilleuse; elle rappelle celle de Sandro Botticelli dans sa *Nativité* de la National Galerie à Londres, et elle représente certes le groupe le plus délicieux que Jordaens ait jamais peint. La peinture est maintenue dans une tonalité brune sans grand éclat; les muscles noueux, les draperies à cassures, tout indique les années vers 1630 pour l'époque à laquelle cette œuvre fut peinte. Le musée de Dresde possède une fort jolie réplique de ce tableau. L'un de ces tableaux, à moins que ce ne soit un troisième, figura dans la vente Schorel (Anvers, 1774).

JORDAENS ANIMALIER. — Voilà donc toute une série d'œuvres dans lesquelles Jordaens traita chaque fois un même sujet. Pour cette époque nous en rencontrons encore d'autres dans lesquelles une même matière est traitée de diverses façons. S'il fallait leur trouver une caractéristique commune on ne pourrait mieux faire que de les embrasser toutes dans cette partie de l'œuvre de Jordaens où il a accordé un rôle important aux animaux. Nous l'avons dit déjà mais nous le répétons car à notre avis on ne l'a pas assez fait valoir: Jordaens fut un animalier de tout premier ordre, l'égal des plus grands maîtres flamands dans un genre où ils furent les plus grands du monde entier. Lorsqu'il en a l'occasion — et quand ne l'a-t-il point? — il ne manque jamais d'introduire des animaux dans ses tableaux; il en peint de grands et de petits; de grands de préférence; quadrupèdes, oiseaux, poissons, tout lui convient pourvu qu'il puisse répandre à flots ses couleurs sur leur pelage, faire étinceler leur plumage de pierreries ou allumer des reflets d'or et d'argent dans leurs écailles. Il lui arriva de se faire aider par un confrère animalier spécialiste, mais alors c'était certes plutôt pour gagner du temps que pour fournir de meilleur ouvrage.



LA CHÈVRE AMALTHÉE
Dessin (Louvre, Paris).

Un tableau dans lequel par exception il n'a point peint l'animal qui y figure, est le *Prométhée enchaîné* du musée de Cologne, et probablement parce qu'il s'agissait d'un oiseau et non d'un quadrupède. Le ravisseur du feu a été rivé sur une roche, la tête en bas, une jambe tout à fait tendue en l'air, l'autre repliée; la douleur lui arrache de terribles hurlements. L'aigle a plongé l'une de ses serres dans le ventre du patient et lui a arraché le foie sanglant hors des entrailles. L'oiseau gigantesque déploie ses ailes, dans toute leur

envergure de manière à occuper à peu près la largeur entière du tableau. Plus haut on aperçoit Mercure qui se soutient à une branche; plus bas est la figure de femme que Prométhée voulait animer. Le Prométhée présente un corps noueux à l'excès avec des paquets de chair à la poitrine et aux jambes. La chair de Mercure n'est pas moins profondément ravinée. Les deux figures rappellent fortement celles du *Saint Martin guérissant le possédé*, et le tableau d'une valeur plutôt secondaire, doit être à peu près de la même époque. L'aigle fut peint par Snijders; il est ferme et poli sans chatoîments de lumière, comme c'est d'ailleurs le cas des autres oiseaux peints par lui.

LE MARCHAND DE POISSON. BRUXELLES. — Une des œuvres dans lesquelles la nature-morte prend une importance prépondérante est le *Marchand de poisson et de gibier* du musée de



ARIANE ET LE CORTÈGE DE BACCHUS (Musée de Dresde).

Bruxelles. A droite on voit un étal sur lequel sont exposées des pièces de gibier et de poisson; de la volaille et d'autre gibier sont suspendus à des crochets; du fruit s'entasse dans des corbeilles, des légumes s'éparpillent sur les dalles; à gauche un vieillard vide toute une pannerée de poisson sur le sol déjà jonché de homards et de crabes. A côté du vieux se tiennent une jeune servante portant un seau de cuivre et une vieille dont on entrevoit à peine le visage. Le tableau est signé: AV F A° 1637. Ce monogramme doit être lu ainsi: *Adrien van Utrecht, fecit;* Van Utrecht doit donc avoir peint la nature-morte. Jordaens a certainement peint les trois personnages et il y a mis infiniment d'art et de soin. Le vieillard, au visage brun, grenu et parcheminé, aux cheveux blancs, à la barbe blanche, aux genoux nus, a la tête d'Adam van Noort; la servante a un minois grassouillet et séduisant, les yeux un peu obliques à la chinoise, le visage encadré de boucles luxuriantes dans lesquelles se joue la lumière du soleil; la vieille est une de nos anciennes connaissances, nous avons vu plus d'une fois

ce teint brun maintenu dans l'ombre. La nature-morte est un chef-d'œuvre dans la tonalité chaude et éclatante de Jordaens. Nous sommes absolument convaincu qu'il l'a complètement repeinte, surtout les poissons répandus par le vieux sur la dalle. Quiconque en douterait n'a qu'à comparer au tableau en question un autre tableau de poisson et de gibier par Van Utrecht, par exemple celui du musée de Gand, signé de la même façon; il constatera d'emblée combien la nature-morte y est pâle et frigide comparée à l'éclatante et chaude peinture de Jordaens. Les figures du tableau de Bruxelles ont beaucoup d'importance à nos yeux, étant donné qu'elles caractérisent nettement la manière de Jordaens en 1637. L'homme est vigoureusement bâti et d'allure énergique, la gentille soubrette regarde devant elle d'un air détaché; insouciante, souriant avec candeur; elle n'a rien de la maritorne, c'est bien la fine mouche, la camériste, le tendron. La lumière veloutée et caressante répandue sur les visages est particulièrement réussie. Les ombres sont devenues plus opaques et plus sombres que jadis, mais elles demeurent toujours imprégnées de chaleur et transparentes, les parties claires n'en



OFFRANDE A VÉNUS (Musée de Dresde).

ressortent que plus radieusement. Le tableau du Musée de Bruxelles fut acheté en 1887; en 1837 il figura dans la vente Stevens à Anvers. Le Musée de Hambourg en possède une copie insignifiante.

Jordaens plaça fréquemment des figures dans des boutiques ou des celliers que ses confrères avaient déjà fournis de volaille, de gibier et de légumes. Parthey signale encore un de ces tableaux à Prague dans la collection Stratow: „Une tableau *(sic)* chargée de pain, de gibier et de volaille; un homme embrasse une femme; à droite une vieille. (1)

Dans la vente Paul van der Speyck (Dordrecht, 1805) se trouvait une femme se tenant devant une table couverte de quelques tranches de saumon, d'une marmite à poisson et d'autres ustensiles de cuisine. Signé Jordaens. Dans la vente Salamanca (Paris, 1867) figurait *La boutique du marchand de gibier*. Sur une table toutes sortes de volaille; au plafond suspendu à une traverse un aigle qu'un enfant s'efforce de tirer par la tête; sur le sol des légumes

(1) G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*, Jordaens No. 100.

et des accessoires; sur une brouette une corbeille de fruits. A l'arrière-plan un homme en casaque rouge porte un panier de volailles sur la tête; la marchande en chapeau de paille tient sur les bras un enfant à qui elle montre son petit frère en train de rire.

Dans le local du „Jeune Serment de l'Arc" à Anvers on admirait au milieu du XVIII[e] siècle un tableau dont Berbie donnait une description que nous traduisons ainsi: „Un beau tableau de Jean Feyt, Anno 1645; étoffé de toute sorte d'animaux, sauvages et autres; chiens, lièvres, oiseaux dont un cygne; divers chiens, outre 5 figures peintes par Jean (sic) Jordaens aussi belles que celles de Rubens; mais ce tableau a été complètement abîmé depuis trois ans par l'incurie d'un encadreur qui s'avisa d'enduire d'huile d'olive le revers du tableau de sorte que la couleur en est presque complètement partie". (1)



PROMÉTHÉE (Musée de Cologne).

LES TRÉSORS DE LA MER. VIENNE. Les *Trésors de la Mer*, une toile de la galerie de Schœnbrunn à Vienne, présente beaucoup d'analogie avec le tableau du Musée de Bruxelles. Neptune a retiré un poisson hors de la mer et il l'élève en l'air au bout de son trident. Deux tritons embouchent leur conque. Neptune est entouré d'Amphitrite, tenant un trident auquel sont suspendus de grands poissons — et de deux autres néréïdes. A gauche sur un rocher Cupidon pêche à la ligne et Mercure lui indique un poisson. A droite deux autres déesses et une néréïde retirant une branche de corail hors des flots et tenant un collier de perles. Ce tableau de grande dimension est un chef-d'œuvre de Jordaens dans sa manière grasse et diaprée avec des ombres transparentes et moelleuses. Les poissons et les accessoires sont attribués à Jacques van Es, mais l'analogie de cette nature morte avec celle du tableau de Bruxelles est si saississante que nous ne doutons pas un moment qu'Adrien d'Utrecht ait peint les poissons ici encore et que Jordaens les ait retouchés. Nous ne doutons pas davantage que les deux tableaux soient à peu près de la même année.

Jordaens semble encore avoir collaboré avec d'autres peintres de nature morte. Dans la vente Ferdinand van Plattenberg et Witte (Amsterdam, 1738) se trouvait une vaste composition de gibier, de volaille, et de fruits par le Père Segers avec figures de Jordaens, et dans la vente

(1) GERARDUS BERBIE, *Beschrijving van bijzondere Schilderijen*, enz. Antwerpen, 1756. Blz. 58.

Jacob De Wit (Amsterdam) une Sainte Famille dans une jolie guirlande de fruits, probablement le tableau appartenant aujourd'hui à Mme Errera de Bruxelles.

La *Femme aux Cerises* appartenant à Lord Darnley, est assurément de la même époque que le *Marchand de Poisson* de Bruxelles. Une jeune femme tient un plat de cerises dont elle en a pris une. Derrière elle on voit un homme, un perroquet posé sur le poing; l'oiseau voudrait happer la cerise que lui tend la femme. Le vieux est identique à celui du *Marchand de Poisson* de Bruxelles, et la commère est l'avenante soubrette de la boutique en question; elle est traitée en un ton particulièrement chaud, un col blanc s'applique sur son corsage rouge. Elle rayonne de soleil, ses boucles capricieuses lui encadrent l'appétissant minois comme une auréole veloutée. Le vieux présente cette teinte de rouille, recuite et d'une ardeur intense, que Jordaens a répandue sur tant de visages d'hommes. Il a la barbe



LE MARCHAND DE POISSON (Musée de Bruxelles).

et les cheveux blancs. Il est amoureux: la concupiscence brille dans ses petits yeux et Jordaens a probablement voulu incarner en lui le vieux coureur, le galantin. Les deux intenses figures se détachent dans toute leur ardeur sur le frigide ciel bleu et sur la croisée grise, formant l'arrière-plan. Cette toile faisait partie de la collection du duc de Choiseul et elle fut gravée par S. Couzeau en 1771. M. F. De Witte, d'Anvers, possède un tableau représentant le même groupe, mais en tons plus clairs et plus pâles et avec quelques modifications dans les accessoires. Les deux œuvres témoignent du plaisir que Jordaens prenait parfois comme bien d'autres peintres à traiter le même sujet qui nous occupe, la première version est traitée tout en or, la seconde tout en argent; la première comme en plein et ardent soleil; la seconde à la fraîche clarté lunaire.

Dans la vente Hazard (Bruxelles, 1789) se trouvait un dessin représentant un vieux tenant un perroquet sur son poing droit et une canne dans l'autre main.

L'ENFANT PRODIGUE. DRESDE. — Quoiqu'il traite un sujet biblique ce tableau rentre bien plutôt dans la vaste série des compositions avec animaux et figures dont nous venons de voir quelques-unes. Il appartient au Musée de Dresde. Nous nous trouvons dans la cour d'une ferme. Le fermier est entouré de ses animaux domestiques et de son bétail : un cheval blanc, une couple de vaches brunes et blanches, quatre porcs près de leur auge, un chien. Outre le fermier on voit sa vieille femme tenant une cruche à lait en cuivre, une jeune paysanne portant une cruche du même genre sur la tête, enfin un enfant jouant de la flûte. A l'arrière-plan à droite un paysage avec soleil couchant. C'est en ce milieu que surgit l'Enfant Prodigue ; il est tout à fait nu ; sauf qu'un haillon blanc lui ceint les flancs. Il tend la main, pour demander l'aumône ; la faim le fait pleurer ; il n'y a pas seulement ses regards et sa main tendue de pitoyables ; tout son être se lamente et crie misère. Les gens de la ferme



L'ENFANT PRODIGUE (Musée de Dresde).

semblent bien disposés à son égard : le paysan l'encourage de la main, les deux femmes le considèrent avec une curiosité bienveillante ; seul le chien montre les dents à l'intrus. Mais l'aventure biblique, l'histoire éternellement touchante du jeune étourdi retournant au foyer paternel, ne représente que le prétexte et l'accessoire dans ce tableau. Les animaux et surtout l'art avec lequel ils sont traités en sont la partie essentielle. Le mouvement farouche et hargneux du chien est admirablement compris ; les autres quadrupèdes ne sont pas moins crânement et savoureusement brossés. Comme tout le tableau ils sont saturés de chaude lumière qui les imprègne et les illumine à l'intérieur au point de les rendre transparents. Les hommes comme les animaux plongent dans un fluide ensoleillé qui les dépouille de toute dureté, voire même de toute consistance et qui les pénètre de sa lumière éthérée.

Combien nous voilà loin de ce dur et rude Jordaens des premières années : il est devenu son propre antipode. Au lieu de la couleur trop dense et émaillée de ses débuts,

sa peinture est devenue translucide, mince de pâte, et pour ainsi dire onctueuse, lubrifiée. Il tenait à être moelleux et radieux, chaud et éclatant et il y était arrivé en effet en 1637 lorsqu'il adopta cette nouvelle manière, mais insensiblement il ne tarda pas à tomber dans l'exagération de ces qualités et dans ses tableaux de 1641 et 1642 il avait adopté une facture décousue, flottante, sans force, sans consistance, avec des figures sans muscles et sans os, littéralement fondues dans leur graisse. Heureusement cet excès ne se prolonge pas et dès 1645 il retournera à une manière plus saine, à une touche plus robuste.

L'*Enfant prodigue* s'apparente étroitement au *Marchand de poisson* de 1638; ce sont identiquement les mêmes personnages; le poissonnier du premier tableau est devenu le paysan dans le second; les servantes sont les mêmes ici comme là, et la vieille de tout à l'heure nous reparaît sous les mêmes traits avec cette différence qu'elle a échangé ses hardes de citadine contre un accoutrement villageois; la discrétion du ton a encore augmenté et ce ton se rapproche de celui des portraits de 1641.

L'*Enfant prodigue* serait donc peint entre les années 1638 et 1641. Ce tableau ne représente



L'ENFANT PRODIGUE (Collection de M. Toussaint, Bruxelles).

point un chef-d'œuvre, mais il acquiert une grande importance dans l'œuvre de Jordaens en ce sens que, baignant en pleine lumière, il marque l'évolution radicale qui s'est faite dans la manière du maître. Il figura dans la vente qui eut lieu à Amsterdam le 26 juin 1742 et y fut probablement acquis pour l'Electeur de Saxe car nous le trouvons déjà renseigné en 1753 dans l'inventaire de la galerie princière à Dresde.

Jordaens traita plusieurs fois ce sujet en un format plus réduit. Un de ces tableaux figura dans la vente des œuvres qu'il laissait (La Haye, 1734). Un autre se trouvait dans la maison professe des Jésuites à Anvers. Le Musée de Lille en possède un troisième mais qui n'a pas la valeur artistique de celui de Dresde.

Deux des petites répliques dudit sujet figurèrent à l'exposition d'Anvers en 1905. Toutes deux sont conçues d'une façon fort originale: le soir tombe et d'un côté le soleil se couche derrière une maison dans la vallée illuminée par ses rayons rouges; de l'autre côté, sur la hauteur, le paysan et la paysanne sortent de leur ferme; l'Enfant prodigue occupe le milieu du tableau avec le troupeau qu'il a ramené, il est agenouillé et il tend la main pour obtenir de quoi calmer sa faim. L'un des tableaux appartenant à M. Wouters, de Gand, montre un

paysage dans lequel les ténèbres sont devenues plus épaisses et où le soleil projette de vives taches de lumière sur les personnages et les animaux; dans l'autre, appartenant à M. Toussaint de Bruxelles, la soirée est moins avancée et le contraste entre la lumière et l'ombre moins grand. Ces deux tableaux révèlent un côté tout à fait inattendu du talent de Jordaens, une sensibilité rêveuse s'est éveillée chez le maître réaliste devant le charme du paysage vespéral où les formes s'effacent dans les ténèbres envahissantes et où le couchant répand une lumière fantastique sur la nature prête à s'endormir. Tous deux nous fournissent une nouvelle preuve de la façon dont Jordaens peignait souvent le même sujet dans une même forme mais dans un autre ton.



DIOGÈNE A LA RECHERCHE D'UN HOMME
Dessin, (Collection des frères J. et H. Le Roy, Bruxelles).

DIOGÈNE À LA RECHERCHE D'UN HOMME. — Au Musée de Dresde se trouve un autre tableau, dans lequel les animaux et la nature morte tiennent un rôle considérable: *Diogène à la recherche d'un homme.* Le philosophe cynique occupe il est vrai le milieu de la scène et il joue le rôle principal, mais le peintre tenait surtout à représenter les autres personnages et les accessoires. Pour tout vêtement le philosophe porte une peau de bête qui lui ceint les reins; il s'appuie d'une main sur un lourd bâton, de l'autre il soulève une lanterne. Autour de lui règnent la cohue et l'agitation d'un marché: vendeurs, acheteurs, badauds, flâneurs, gardiens de l'ordre portent leur attention sur le cynique. Une femme assise par terre son enfant sur les bras, donne libre cours à la gaîté que lui inspirent le personnage et son geste excentrique: un jeune garçon se tient agenouillé près d'elle les mains sur ses genoux; une maraîchère est assise auprès de ses légumes. A gauche on voit un couple de ménagères, un amoureux et sa belle, un vieillard appuyé sur une canne et s'amusant beaucoup de l'aventure; deux autres individus sont grimpés sur le socle d'une colonne d'où ils observent la scène. A droite quatre vieux qui prennent aussi leur part du spectacle et deux gardiens de l'ordre à cheval; parmi tout ce monde deux vaches, un âne et une couple de porcs; à l'avant-plan toute sorte de fruits et de légumes.

DIOGÈNE CHERCHANT UN HOMME (Musée de Dresde).

[illegible] plus epaisses et où le soleil [illegible]ette de [illegible] les animaux; dans l'autre, ap[illegible] à [illegible] et le contraste entre la [illegible] et [illegible] un côté tout à fait in[illegible] [illegible] le maître réaliste [illegible] le charme du paysage vesp[illegible] ou les formes s'effacent dans les ténèbres envahissantes et où le couchant répand une lumière fantastique sur la nature prête à s'endormir. Tous deux nous fournissent une nouvelle preuve de la façon dont Jordaens peignait souvent le même sujet [illegible]

[illegible] joue le rôle principal, mais le peintre tenait surtout à représenter les autres personnages et les accessoires. Pour tout vêtement le philosophe porte une peau de bête qui lui ceint les reins; il s'appuie d'une main sur un lourd bâton, de l'autre il soulève une lanterne. Autour de lui règnent la cohue et l'agitation [illegible] auprès de ses [illegible] un vieillard [illegible] amusant [illegible] individus sont grimpés [illegible] d'où ils [illegible] quatre vieux qui prennent [illegible] parmi tout ce monde deux [illegible] sorte de fruits et de legumes.



Le marché avec sa turbulence et sa fièvre, avec son grouillement de personnages, d'animaux et d'accessoires, attirait surtout Jordaens: il y voyait la synthèse, la quintessence de la vie populaire de la rue; il ne peignit point le marché d'Athènes quoiqu'il crût devoir draper ses personnages à l'antique, mais bien un marché du pays flamand et les gens qu'il y met en scène sont bel et bien les paysannes qui se rendaient avec leurs légumes à Anvers et qui les étalaient sur le pavé, ainsi que les marchands de bestiaux et de porcs venus avec leurs intéressants élèves à la foire de la ville. Les tas de légumes frais cueillis et d'appétissantes herbes potagères, les fruits aux couleurs vives et opulentes, les taches bariolées et chatoyantes fournies par les animaux, avaient dû souvent le séduire et il trouva le moyen de les utiliser, de les mettre en valeur dans une vaste composition dans laquelle les pittoresques costumes et la chair robuste du peuple accorderaient leurs tons variés avec ceux



LE TRIBUT DE SAINT PIERRE OU LE BATEAU DE PASSAGE (Collection de M. Ringborg, Norköping).

de tous ces savoureux éléments. Il n'était d'ailleurs pas le premier Flamand qui eût été séduit par le joyeux bariolage de nos marchés: Joachim De Beukelaer les avait peints avant lui; Pieter Aertsen et Pieter Huys avaient choisi leurs personnages parmi les maraîchères et les cuisinières. Mais Jordaens comprit le sujet à sa façon. Dans son *Ecce Homo*, Joachim De Beukelaer avait peint le marché à l'avant-plan, en l'isolant de l'action historique en le traitant comme une sorte d'accessoire, une nature morte à côté de laquelle agissaient les personnages vivants; les autres s'étaient contentés de peindre certains personnages en leur donnant les légumes comme attributs de leur profession. Chez Jordaens, au contraire, le marché et son monde participent à l'action; ce marché est rendu dans toute sa vie et dans toute sa houle; il est le théâtre de la vie populaire la plus intense et la plus variée; il se déploie en plein air, vibrant de lumière, de couleur, de mouvement et de bruit. Les personnages ont de l'ampleur et de la consistance, leurs gestes sont larges et puissant est l'art qui les a interprétés.

Il s'agit de tout un drame, mi-partie comique et sérieux. Le philosophe au rire sarcastique

et au regard pénétrant qui cherche un homme et qui constate avec une joie malicieuse la vanité de ses recherches; les maraîchères se moquant du sage, moitié amusées et moitié scandalisées; le jeune garçon qui lui rit au nez; les deux amoureux qui profitent du moment où l'attention générale s'est tournée vers un seul objet pour donner libre cours à leurs épanchements; les vieux et les vieilles à la fois ébaudis et ébahis, parmi lesquels on remarque surtout un gros à lorgnon que Rubens peignit dans le rôle d'un Pharisien; les policiers qui surveillent la scène d'un air impassible; et enfin les rares initiés qui ne trouvent point l'action du philosophe si déraisonnable et qui y assistent, l'un, en réfléchissant, un doigt porté à sa bouche; l'autre, son voisin, les lèvres plissées; le personnage chauve, le menton dans sa main, penché par dessus la colonne, partagé entre la surprise et la curiosité: autant de héros d'une comédie, la comédie de la vie populaire, observés de près et rendus avec naturel, avec Diogène comme personnage capital et le tout mis en œuvre avec un humour savoureux et un esprit alerte.



LE TRIBUT DE SAINT PIERRE (Rijksmuseum, Amsterdam).

La couleur est copieuse et opulente, la lumière chaude mais d'une ardeur parfois amortie. Le cuir brun et tanné de Diogène, les ombres transparentes répandues sur les chairs, les teintes diaprées des légumes, de certaines draperies et du pelage des bêtes n'empiètent point sur le jaune-brun, le ton dominant; le rouge de quelques vêtements, ainsi que le blanc de certaines draperies et du cheval se font valoir aussi. Mais c'est, je le répète, l'éclat doré du soleil qui imprègne et pénètre le tout; il est plus intense à droite, plus discret à gauche: c'est dans cette atmosphère radieuse que se déroule cette tranche pantelante de la vie populaire.

La clarté moelleuse et veloutée répandue sur tout le tableau proclame hautement l'époque où il fut peint: les environs de l'an 1640. Les pourceaux sont peints de la même façon que ceux de l'*Enfant Prodigue;* la jeune belle que son amoureux prend par le menton est la même que celle de la boutique du poissonnier du Musée de Bruxelles; Jordaens reprendra plus d'une fois ce groupe; le garçon qui joue de la flûte se retrouve aussi dans plus d'une toile de cette époque.

Le tableau en question est renseigné dans l'inventaire de Sébastien Lierse, en 1695, sous ce titre: „Un grand tableau Diosines (*sic*) peint par Jordaens" et plus tard dans une vente à Amsterdam, le 20 avril: „Diogenes, un tableau capital". Il fut acquis en 1742 par de Brais pour l'Electeur de Saxe. Dans la vente de la succession de Jordaens (La Haye, 1734) se trouvait un exemplaire plus petit; le catalogue des ventes F. Bernard Stanstead (Londres, 1783) et van Geetruyen et Beeckmans (Anvers, 1850) renseigne un „Diogenes à la recherche d'un homme". MM. J. & A. Le Roy de Bruxelles possèdent un dessin en couleur représentant le côté gauche du Diogène et signé: „J. Jordaens, 1642", sans doute aussi la date exacte du tableau.

LE BATEAU DE PASSAGE À ANVERS. — Sandrart parle encore d'un tableau de Jordaens représentant la vie populaire et il le décrit ainsi: (1) „Il a aussi représenté en un tableau



ULYSSE ET CIRCÉ (Collection Tack, Créfeld).

de la longueur de toute une salle le grand bateau de passage à Anvers. Il l'a peint avec un talent incomparable: il y montre tous les personnages et les animaux dans leur action et sous leur aspect coutumiers". On conçoit que pareille scène devait attirer Jordaens, qui eut l'occasion de l'observer plus d'une fois à Anvers, et que les rives du fleuve, les mariniers, le pêle-mêle des clients du bateau prêtaient un attrait tout particulier à ce sujet.

Le tableau mentionné par Sandrart est bien celui qui se trouvait depuis de longues années et jusqu'en ces derniers temps au château de Finspong en Suède et qui mesure 2.77 sur 4.68; il est intitulé le *Tribut de Saint Pierre*. En effet, à la droite du tableau représentant un bateau de passage, un individu a retiré un poisson de l'eau et il examine la pièce de monnaie qu'il a trouvée dans la gueule de ce poisson. Mais cette action est bien secondaire, elle n'intéresse guère que le groupe des passagers à droite, les apôtres entourant Pierre;

(1) „Zoo heeft hij ook in de lengte van een lange zaal de groote overzetboot te Antwerpen onvergelijkelijk fraai afgebeeld, „waarin alle dieren en menschen te zien zijn, die ieder naar zijn beroep arbeiden",

tous les autres demeurent étrangers à cette aventure et eux-mêmes n'ont rien qui les différencie de la clientèle ordinaire de ce bateau de passage. Ils forment même deux groupes distincts de celui des apôtres. C'est d'abord le groupe du milieu composé d'un marin qui hisse la voile, d'un autre qui fait démarrer le bateau, deux vigoureux gaillards au torse nu, et de plusieurs paysans installés derrière eux et attentifs à leur manœuvre. Parmi ces campagnards se trouve un bambin qui pleurniche parce que son orange est tombée à l'eau et un bœuf appuyant la tête sur le bord du bateau. Dans le groupe de gauche on rencontre un deuxième marinier qui repousse le bateau en appuyant sa gaffe contre la rive; puis quantité de gens du peuple parmi lesquels une femme en chapeau de paille tenant un bébé sur les genoux, les pieds tendus en avant par dessus le bord, un nègre et un cheval dont la tête et le cou penchent au dessus de l'eau. Un tableau très décoratif, en somme, convenant à merveille pour orner la paroi d'une vaste salle. Les personnages sont aussi variés de caractères que d'attitudes, les groupes sont bien composés et concourent à un heureux ensemble; partout règnent la vie et le mouvement. Quant à la peinture elle est assez superficielle, mais la lumière et la couleur sont bien distribuées et s'harmonisent parfaitement. Le tableau fut transporté probablement des Pays-Bas en Suède par le fondateur du château, Louis de Gier, un Liégeois de naissance, ou par son fils Louis de Gier vers 1695. En 1905 ce tableau figura à l'Exposition Jordaens à Anvers.

Le Musée d'Amsterdam possède un tableau plus petit représentant le même sujet avec des parties identiques et d'autres modifiées. Saint-Pierre retirant le poisson, l'homme hissant la voile, un des deux marins qui font démarrer l'esquif, l'enfant qui pleure la perte de son orange, la femme au chapeau de paille s'y retrouvent à la même place et à peu près dans la même attitude; mais la plupart des autres personnages sont autres. A droite se dresse une sorte d'estacade sur et sous laquelle se tiennent quantité de personnes. En outre on aperçoit les clochers de la ville dans la perspective. Le tableau d'Amsterdam n'est certes ni une esquisse ni une réplique, c'est une nouvelle version, plus réduite, du même sujet: la cohue sur un bateau de passage. A mon avis ce tableau daterait des environs de l'an 1640. Une lumière ardente et intense alternant avec des ombres opaques baigne la foule bariolée; il règne un contraste accentué entre le monde sur le bateau mis en pleine lumière et la foule sur la rive et l'embarcadère maintenus dans des teintes grises et sourdes.

M. J. Henri Tack de Créfeld possède une troisième version du même sujet ou plutôt de la même scène. Quantité de passagers au torse nu ont pris place sur le bateau que les marins font démarrer. Sur la rive on aperçoit quatre vaches. Deux autres vaches sont vues sur une éminence plus loin. A côté de celles-ci une femme drapée à l'antique et un guerrier en cuirasse, lèvent une main, elle la gauche et lui la droite, comme s'ils se juraient alliance. Au fond un paysage. La signification de cette scène est obscure. On a voulu y voir *Circé et Ulysse* au moment où la magicienne jure au roi d'Ithaque qu'elle ne profitera plus du départ de ses compagnons pour les méthamorphoser en pourceaux. Dans tous les cas Jordaens s'est proposé d'illustrer une scène de la Fable grecque.

Un tableau d'une composition analogue figura dans les ventes Thomas Schwenck (La Haye, 1767) et Jean Tack (Amsterdam, 1781). Le catalogue de la première le renseigne sous ce titre *Une Alliance*, justifié par les deux personnages qui lèvent la main.

LE MIRACLE DE SAINT DOMINIQUE. OLDENBOURG. — Il est certain qu'à l'époque dont nous parlons Jordaens peignit aussi des tableaux d'autel. Mais on ne peut dire en toute certitude lesquels sont de cette époque. Cependant un tableau, les *Miracles de Saint Dominique*

du Musée d'Oldenbourg nous paraît remonter à ces années. Il a plus d'un point de contact avec le *Miracle de Saint Martiu* du Musée de Bruxelles. Dans les deux tableaux le fond est pris par une arcade ouverte et à l'avant-plan un possédé se débat dans des convulsions. Dans les deux tableaux la femme qui maintient le patient est la même. Dans les *Miracles de Saint Dominiqne* un des deux moines qui assistent à la scène a les mêmes traits que le maître du possédé dans le *Miracle de Saint Martin.* Cependant les deux toiles diffèrent de beaucoup. Dans le tableau d'Oldenbourg le thaumaturge, vu à travers l'arcade, plane dans les nuages, les deux mains tendues; sur l'une une rose blanche se dresse, droite sur sa tige; une blanche colombe bat des ailes sur son épaule gauche; il est vêtu de la robe blanche de son ordre, d'un camail noir, et d'une étole d'un or rouge. En face du saint un homme nu se redresse dans son cercueil dont le couvercle a été soulevé par un ouvrier musclé. Plus rapproché du spectateur un possédé les mains liées s'efforce de rompre ses entraves. Un personnage vêtu de gris-ardoise, une femme en robe rouge et en tablier bleu, un jeune homme agenouillé en veste rouge et en culotte jaune, et un homme penché en avant maintiennent le forcené; tous implorent le secours du saint. Près de la femme gît un enfant mort qu'un lévrier flaire en tendant le museau. A gauche une jeune femme en chemise blanche et en jupe jaune clair, accompagnée de deux enfants; derrière elle une vieille femme; toutes deux lèvent la tête vers le saint. D'autres spectateurs dominent la scène. L'arcade est surmontée d'un tableau représentant la Vierge et l'Enfant Jésus. Celui-ci semble sortir du cadre pour contempler le miracle.



LES MIRACLES DE SAINT DOMINIQUE
(Musée d'Oldenbourg).

Le saint a une jeune, belle et sereine figure, les yeux à moitié fermés, plongée pour ainsi dire en extase. Une chaude et vigoureuse lumière est répandue sur le tout. Il y a des ombres brunes dans le bas du tableau et d'autres plus froides sur la femme aux deux enfants et sur les deux personnages vénérables contemplant la scène qu'ils dominent. Le tableau est brossé largement, en vigoureux relief et en pleine lumière; il est beaucoup plus clair de ton et de couleur plus éclatante que le *Miracle de Saint Martin.* Il fut probablement peint quelque temps après celui-ci; sans doute entre 1630 et 1635.

La Fuite en Egypte. — Quelques tableaux connus sont datés de la dernière année de cette période, 1641. D'abord une *Fuite en Egypte* appartenant à M[me] Bosschaert-Dubois, d'Anvers. La saint famille traverse un paysage; Marie assise sur l'âne, l'enfant Jésus sur ses genoux; elle porte un linge blanc sur la tête, une robe rouge et un manteau bleu dans lequel elle s'est enveloppée. Joseph ouvre la marche, nu-tête, vêtu d'une tunique bleue et d'une étoffe grise; un bœuf trotte à son côté. Un grand ange drapé de jaune lui montre le chemin, il est précédé de trois angelets: le premier porte une corbeille de vêtements sur la tête, les deux autres mènent le bœuf par une longe. Au fond s'étend un paysage avec de petits arbres à gauche et un grand à droite. Le tableau est signé: *J. Jor. fec. 1641.*

Il est remarquable par sa tonalité claire et sa lumière fondue, concordant avec celles des derniers tableaux de cette période 1631—1641; il y a lieu d'admirer aussi la fraîcheur du paysage se détachant sur le ciel gris. L'ensemble est fort décoratif et le tableau fut probablement destiné à orner une cheminée.

L'église Saint-Antoine à Anvers possède une réplique de ce tableau due sans doute à un élève. On n'y voit point le grand ange qui montre le chemin à Joseph; le paysage à été modifié. Il y a quatre grands arbres à droite, un cinquième au milieu.

Pontius grava le groupe principal. Dans son estampe, Marie, Joseph et les trois angelets approchent de l'eau qu'ils vont traverser à gué. Le grand ange a de nouveau été omis. A l'arrière-plan on voit une idole se fendre par le milieu. Le dessus s'écroule. L'image, placée sur un piédestal, tient un globe à la main. L'inscription nous apprend qu'il s'agit d'Adonis.

Waagen note une *Fuite en Egypte*, qui fait partie de la collection du prince Schouvaloff à Saint-Pétersbourg. Il existe du même sujet un dessin au pastel, noir, rouge et blanc, avec quelques autres couleurs encore. Il figura dans les ventes d'Amsterdam (30 octobre 1780); Pierre Wouters (Bruxelles, 1797), Walschot (Anvers, 1817). Le catalogue de cette dernière le décrit ainsi: „Marie est assise sur l'âne conduite par Joseph, des anges les précèdent."

Portraits. — La même année 1641 Jordaens peignit une couple de portraits, dont l'un, un portrait d'homme, se trouvait dans la vente Huybrechts (Anvers, 1902) et appartient à présent à la maison Colnaghi de Londres. Le „pourtraituré" est un personnage corpulent, assis dans un fauteuil sur un coussin rouge. Il est vu de trois quarts; il porte une sorte de calotte, un pourpoint de soie noire, une fraise à plis lâches et des manchettes unies et retroussées. Il est âgé de 73 ans; il a la barbe et les cheveux gris. Il repose tranquillement. L'optimisme sied d'ailleurs à cet heureux mortel, qui trône dans une maison luxueuse, au sein de l'opulence. La main droite repose sur le bras du fauteuil; la main gauche, tenant un papier plié, sur la jambe. A l'arrière-plan une arcade s'arrondit entre deux colonnes et ouvre une perspective sur le ciel. Ce portrait porte ces caractères sur le socle de la colonne de gauche: *Aetatis 73. A° 1641.* Plus que partout ailleurs l'atmosphère est saturée ici de chaude lumière répandue sur le tout comme une buée d'or et imprégnant la peinture d'un fluide plein de charme et de morbidesse. Jordaens n'a jamais poussé cette caractéristique à ce degré dans d'autres œuvres. C'est en 1637 dans son *Marchand de poisson* de Bruxelles, qu'il commence à adopter cette manière moelleuse et fondue. En 1641 il l'a poussée à l'extrême. Durant la seconde moitié de la période 1641—1651 il revient de cette exagération et retourne à un ton plus ferme. Les dates sont là pour contrôler et confirmer l'évidence de cette observation et pour nous permettre d'en conclure que cette manière artificielle ne dura que ces quelques années.

Le Musée de Bruxelles possède le pendant de ce portrait, la femme de cet opulent personnage. Elle est vue de face, assise dans un large fauteuil, les coudes aux bras de son siège, les mains sur son giron, un mouchoir dans la main gauche. Elle porte une robe de soie noire à ramages et à boutons d'or, un manteau de soie noire rayée bordé de fourrure brune, une fraise tuyautée, un bonnet blanc découvrant les tempes. Elle a l'air d'une bourgeoise amène et cordiale, âgée de 66 ans. Le tableau est marqué *(Aetat)is 66. 1641.* La peinture est analogue à celle du portrait d'homme, sauf les chairs, d'un aspect franchement déplaisant; le teint d'un blanc crême a des teintes verdâtres qui donnent un aspect maladif au modèle et répandent des taches sur le front, les joues, le nez et le menton; les yeux sont glauques. Tout est moelleux et transparent à souhait, mais le ton est plutôt répugnant.

Le Louvre possède deux dessins entraordinairement poussés, deux études pour lesdits portraits, traités d'une façon très large et très colorée, comptant certes parmi les meilleurs de Jordaens; les figures sont identiquement les mêmes que dans les portraits peints; il n'y a de changement que dans quelques détails des accessoires.

Le musée de Saint-Pétersbourg possède une ancienne copie du portrait d'homme provenant de la collection Crozat.

PORTRAITS DE JAN WIERTS ET DE SA FEMME. — Au Musée de Cologne se trouvent les portraits d'un couple de la même nature. L'homme assis dans un fauteuil, vu presque entièrement de face, pose le coude droit sur le bras de son siège, la main gauche tient un papier revêtu de cette inscription: *Eersamen dischreten Sr. Johan Wierts Coopman totte Antw.* Derrière lui une fenêtre ouverte à arc brisé et une cariatide supportant le manteau de la cheminée. A côté de lui à gauche une table nappée de rouge et sur laquelle sont déposés un verre à vin et des raisins. Dans le haut une draperie rouge. L'homme a le visage sain et robuste, des joues au vif incarnat, de courts cheveux gris; la moustache grise relevée en crocs et la barbe pleine. Il porte un costume noir, la fraise et les manchettes en dentelles, non empesées.

La femme se prélasse dans un fauteuil de la même forme et dans la même chambre; la fenêtre est ouverte; on voit les deux cariatides de la cheminée. Le modèle se présente de trois quarts; il porte une robe noire, une fraise à godrons très empesée, des manchettes de dentelles, des guirlandes de perles dans les cheveux, au cou, sur la poitrine et aux poignets, de grandes perles aussi aux oreilles. La main droite tient un éventail, dont l'on ne voit que la poignée, et un bracelet de perles attaché au poignet.

Ces deux portraits sont peints dans la même tonalité chaude et vaporeuse que les deux précédents, mais la facture en est peut-être un peu plus ferme. Ici, de même, la femme est moins heureuse que l'homme. Il s'agit aussi d'un couple de patriciens comblé des dons de la fortune et de la santé. Le nom de l'homme: Jan Wierts, négociant à Anvers, nous permet d'affirmer que ces portraits sont ceux des parents du gendre de Jordaens. Le titre de négociant donné à l'homme ne permet pas de supposer un instant que l'un des portraits soit celui du gendre même. Cachée derrière le cadre du portrait de l'homme est une inscription malheureusement à moitié effacée et conçue comme suit: „AETATIS 48. 16....", les deux derniers chiffres sont complètement illisibles. Le père du gendre de Jordaens avait probablement à peu près l'âge du peintre, de sorte que ce portrait aura été peint vers 1640.

Nous croyons pouvoir identifier ces portraits avec eux qui firent partie de la vente Gemert (Anvers, 1778): „Deux portraits d'un négociant et de sa femme, peints très vigoureusement et très bellement".

Un portrait de femme, appartenant à Lord Chesham, doit remonter à peu près à la même époque, mais il est probablement de dix ans antérieur à ceux dont nous venons de parler, donc de 1631. Il représente une dame tenant son petit chien sur le bras. Elle porte une robe vert bronze, un fichu de dentelle, des manches blanches. A l'arrière-plan une balustrade, une colonne et une draperie bleu foncé. La peinture est très légère, fine et moelleuse. Un ton gris brun règne sur les chairs et en général sur tout le tableau, ton évoquant les teintes répandues par Jordaens dans son *Miracle de Saint Martin*. Le visage et l'attitude sont souverainement distingués, mais quoique le tout accuse un cachet très aristocratique pour un Jordaens, nous n'hésitons pas un moment à lui attribuer ce tableau. Le floconneux de la chair, l'expression débonnaire, les paupières appesanties sont des caractéristiques évidentes; le petit chien, que la dame tient sur le bras, s'apparente étroitement à celui de la belle dans la *Sérénade* de M. Leblon.



PORTRAIT D'HOMME (Dessin, Musée du Louvre).

PORTRAIT DE JORDAENS. — A la même époque, vers 1650, Jordaens peignit son propre portrait, popularisé par la gravure de Pierre de Jode, publiée par Jean Meyssens dans sa collection: *Image de divers hommes d'esprit sublime, qui par leur art et science debvront vivre eternellement et des quels la louange et renommée faict estonner le monde. A Anvers mis en lumiere Jean Meyssens peinctre et vendeur de lart au Cammestraet l'an M.DC. XLIX.* Le portrait gravé de Jordaens porte pour inscription: JACQUES JORDAENS. *Excellent peinctre en grand, faict connoistre son esprit relevé par sa belle manière de peindre est inventif en tonte sorte d'ordonnances, soit en poësie histoire, en dévotion et d'autres, il a faict les belles choses racourtantes pour le Roy de Suede et plusieurs autres princes et seigneurs, est né a Anvers l'an 1594* (doit être 1593) *le 19. de May, a faict son apprentissage chez son beaupere Adam van Oort, tenant sa demeure en la ville de sa naissance. Ja. Jordaens pinxit. Pet. de Jode sculpsit. Jo. Meyssens excudit.*

Sur son portrait Jordaens peut avoir quarante-cinq ans, de sorte qu'il y a lieu de supposer qu'il le peignit vers 1638. Il a rejeté sur son épaule un ample vêtement à boutons. Il porte en avant sa main gauche tenant un rouleau de papier; les bords d'un col mou sont rabattus sur son manteau. Parmi les portraits de Meyssens on en rencontre certes encore qui sont drapés largement dans une sorte de toge romaine, mais aucun de ces modèles ne rejette aussi cavalièrement que notre peintre cette pièce de son vêtement par dessus son épaule,

aucun ne semble moins préoccupé de décorum et de tenue. Sa tignasse aussi trahit une négligence et un sans-gêne qui frisent le débraillé! Il a pris de l'embonpoint, le visage s'est développé dans les même proportions mais surtout en largeur. Le front très élevé est creusé de deux rides peu profondes; les yeux dirigent à gauche un regard d'une expression franche et même un peu brutale; ils ne sont pas égaux; l'un est dessiné régulièrement, le sourcil est plus relevé sur l'autre; le nez est gros; la mâchoire forte et prononcée. Il porte la moustache en crocs et la virgule; les cheveux lui pendent des deux côtés en longues boucles jusque dans le cou; une mèche rebelle se redresse en toupet au-dessus du front. C'est une figure de forme grossière, mais animée par de grands yeux expressifs et pleins de crânerie, aux regards perçants. Nous nous trouvons en présence d'un homme tout d'une pièce, négligé et sans façons, d'allure résolue, ayant sa propre manière de voir et de penser, et ne se préoccupant guère de l'opinion d'autrui.



PORTRAIT DE FEMME (Dessin, Musée du Louvre).

Le tableau d'après lequel ce portrait fut gravé figura dans la vente de Philippe van Dyk (La Haye, 1753), il est décrit en ces termes: „Le portrait de Jordaens par lui-même, peint fortement et virilement, reproduit par la gravure". (1)

Dans la vente Artaria (Vienne, 1886) un dessin du même tableau fut mis aux enchères.

Jordaens s'est représenté dans nombre de ses tableaux, généralement en train de souffler, les joues ballonnées. Il s'attribue le rôle du mangeur de bouillie dans la plupart de ses illustrations de la fable du *Satyre et le paysan* et aussi celui du joueur de cornemuse dans ses transpositions en peinture du proverbe *Les jeunes piaillent comme chantent les vieux,* ou dans ses autres sujets favoris *Le Roi boit*, *Sérénade*, où intervient cet instrument bucolique. Il est à remarquer qu'il ne prend l'habitude de se représenter dans ses tableaux qu'après 1635, c'est-à-dire après avoir atteint la quarantième année. On ne le retrouve plus dans les compositions de ses vingt dernières années.

Van Dyck l'avait peint dix ou douze ans auparavant, vers 1628. Son visage présentait déjà ces traits rudes et énergiques, sa forte moustache, sa barbe fournie, mais ses cheveux étaient mieux peignés et les mèches rebelles rentraient dans les rangs. Il porte une main, les doigts très écartés, à sa poitrine. Au lieu du col uni aux pointes rabattues sur

(1) Het portret van Jordaens door hemzelf krachtig en mannelijk geschilderd gaande dit in print.

son manteau il est paré d'un large et élégant col en dentelle qui lui descend jusqu'aux épaules. Il a des manchettes de même étoffe, un pourpoint avec une rangée de boutons sur le devant, un manteau rejeté sur l'épaule et noué autour des reins. Il a l'air correct, la mine assez crâne et il vous dévisage d'un regard pénétrant; mais son aspect général est plutôt distingué que brutal. Selon son habitude van Dyck lui a attribué un peu de son élégance et de sa coquetterie.

Dans la collection des portraits d'artistes par eux-mêmes, aux Uffizi de Florence, se trouve un soi-disant portrait de Jordaens. Le modèle a bien quelque chose de notre peintre dans ses traits marqués, épais et même un peu grossiers, mais la ressemblance n'est pas assez grande pour que nous puissions admettre un seul instant que Jordaens se soit représenté sur ce tableau. L'œuvre est certainement de sa main. Mais le visage est plus mince et plus allongé que celui de Jordaens, le nez aussi est plus oblong, l'os nasal plus épais, les yeux sont enfoncés plus profondément dans les orbites, le menton plus fort; l'épaisse tignasse rousse est relevée négligemment en brosse; la barbe et la moustache sont minces et soyeuses. Ceux qui baptisèrent ce portrait du nom de Jordaens, songeaient au peintre approchant de sa trentième année, mais même une grande différence d'âge ne produirait pas un tel bouleversement dans les traits. Le personnage des Uffizi porte un col de dentelle fripé; une ample draperie enveloppe son buste, il serre, de la main droite, un livre contre sa poitrine. La facture est large, le tout crânement et facilement brossé. Le Musée d'Edimbourg possède une ancienne copie de ce tableau.

D'autres portraits encore de Jordaens et des siens, portant leur nom à tort ou à raison, existent dans maints musées et collections. Ainsi dans la vente du prince de Conti (Paris, 1777) figura un groupe, un homme et une femme, en buste, intitulé: „Portrait de Jordaens et de sa femme". La dame donne une prune à un perroquet. Le tableau alla jusqu'à 2000 francs. Il provenait de la vente de duc de Choiseul (Paris, 1772). Il s'agit de la *Femme aux cerises* dont nous avons parlé à la page 101. En 1763 la société d'artistes de La Haye possédait deux tableaux intitulés Jordaens et sa femme. (1)

Dans les ventes on rencontra maints portraits authentiques ou apocryphes de Catherine van Noort. Ainsi dans la vente de Jean Léopold Jos. de Man d'Hobruge (Bruxelles, 1820), Catherine van Noort ou la prétendue Catherine porte une robe rouge, un col blanc, un chapeau à large bord; des deux mains elle presse une corbeille contre sa poitrine (toile 0.78 sur 0.61). Une autre toile (0.68 sur 0.54) vint dans la vente Thoré—Burger (Paris, 1892); une troisième toile (0.92 sur 0.72) dans la vente Febvre (Paris, 1882). Nous ne nous prononcerons point sur l'exactitude de l'attribution; à vrai dire nous ne connaissons l'épouse de Jordaens que dans les tableaux où il la prit probablement pour modèle.

Une tête de fillette du Musée de Lubeck me parait être une enfant de Jordaens. Elle a d'opulentes boucles blondes, des yeux bruns, un petit nez, une bouche mignonne; le portrait est plutôt esquissé que fini; il présente des ombres brunes.

(1) Jordaens en deszelfs huisvrouw. 1763 Memorie der schilderijen der Haagsche Confrerie van Pictura toebehoorende zijnde allen geteekend met een P., Nr. 80 en 81. „Het portret van Jordaens en dat van deszelfs huysvrouw gekocht op gem(elde) verkooping zijnde aldaar Nr. 11 en 12". La vente en question était celle de feu M. G. Copius (A. Bredius, De boeken der Haagsche Schilders-Confrerije. Oud-Holland XIX. 72).

CHAPITRE IV.

1631—1641 (Suite).

Jordaens et Rubens — Les élèves de Jordaens — Sa demeure.



UN CONCERT (Dessin, Collection Delacre, Gand).

Jordaens et Rubens s'étaient certainement déjà connus de bonne heure. Le premier fait attestant les rapports qu'ils eurent ensemble, est la commande qui leur fut faite conjointement des trois tableaux d'autel de l'église des Augustins à Anvers en 1628. Il est certain que les bons pères consultèrent Rubens sur le choix des sujets et aussi des peintres qui les exécuteraient avec lui. Il est acquis également que Rubens proposa Jordaens et qu'il s'entendit avec lui sur le sujet du tableau destiné à l'autel de Sainte Apolline.

Le joyeuse entrée du cardinal infant. — Au milieu de la période 1631—1641 nous voyons les deux grands maîtres travailler ensemble pour la première et seule fois de leur vie. A la fin de 1634 Rubens fut chargé d'élaborer les plans et les esquisses pour la décoration de la ville d'Anvers à l'occasion de la Joyeuse Entrée du cardinal infant Ferdinand, frère de Philippe IV d'Espagne, et en raison de la hâte exigée par ses travaux, comme aussi à cause de leur importance, le maître se fit aider d'un grand nombre de ses confrères. Pour la plupart des panneaux peints dont l'édification des arcs de triomphe et des scènes allégoriques exigeait une profusion, il exécuta de rapides esquisses qu'il fit achever et compléter par d'autres collaborateurs de ses élèves ou du dehors.

Il chargea Jordaens et Corneille de Vos des peintures de l'arc de triomphe de Philippe IV, un des deux plus importants de toute la décoration. Ce travail leur fut confié le 28 novembre 1634 pour le prix de 4200 florins. Ils devaient l'avoir terminé pour le 8 janvier 1635. En dehors du prix convenu, on leur paya pour un supplément de travail, une première fois 700, une seconde fois 54 florins. De haut en bas et des deux côtés l'arc de triomphe était entièrement couvert de peintures. Devant, dans le panneau principal, était représenté le mariage

de Maximilien d'Autriche avec Marie de Bourgogne; au sommet trônait le couple divin, Jupiter et Junon, flanqués de la Prévoyance et du Temps, et accompagnés aussi des figures allégoriques de l'Autriche et de la Bourgogne. Ce groupe et les quatre figures isolées étaient découpés et se détachaient sur le ciel. Au-dessus et des deux côtés de la porte étaient représentés encore nombre de rois d'Espagne, Philippe Ier et Philippe II, l'empereur Maximilien Ier et Philippe III, Charles-Quint et Philippe IV. En outre il y avait, exécutés dans des proportions colossales, des cartouches, des cariatides, des sirènes et d'autres motifs décoratifs. Derrière, le panneau principal représentait le mariage de Philippe le Beau et de l'infante Jeanne; au sommet se déroulait l'allégorie de la Puissance et des Bienfaits de la maison impériale d'Autriche; autour de la porte se succédaient les portraits de Ferdinand d'Aragon, du Cardinal Infant Ferdinand, d'Isabelle de Castille, des archiducs Ernest, Albert et Isabelle.


PORTRAIT DE JEAN WIERTS
(Musée de Cologne).

Aux peintures du temple de Janus exécutées par Théodore Rombouts, Jean Cassiers, Artus Wolfaert et Gérard Wéri, Jordaens, aidé de Théodore Rombouts et de Jean Cassiers, ajouta encore quelques sujets supplémentaires.

Après les fêtes l'administration communale d'Anvers décida d'offrir en souvenir au Cardinal Infant les plus importantes œuvres de peinture et de sculpture exécutées à l'occasion de la Joyeuse Entrée du donataire, après les avoir fait retoucher par quelques-uns de nos meilleurs peintres. Rubens fit ce travail pour une couple des toiles brossées par lui pour le théâtre près de l'église Saint-Georges. De l'arc de triomphe de Philippe il repeignit aussi les portraits des archiducs Ernest, Albert et Isabelle qui se trouvent à présent au Musée de Bruxelles. Jordaens fut chargé de retoucher diverses autres toiles, entre autres la pièce du milieu de la scène de *la Bienvenue* près de l'église Saint-Georges, représentant l'*Arrivée du Prince*, peinte par Corneille Schut mais que celui-ci avait refusé de rafraîchir. Jordaens reçut 300 florins pour ce travail; il obtint la même somme pour avoir retouché les deux toiles des deux flancs de l'arc de triomphe Ferdinand peintes par Gaspar van den Hoecke et son fils Jean et représentant: la *Bataille de Noordlingen* et le *Triomphe du Cardinal Infant après cette bataille.*

De l'œuvre de Jordaens on conserva les deux toiles principales de l'arc de triomphe Philippe, peintes et ensuite retouchées par lui et qui appartenaient en 1899 à M. Simon de Paris. On conserva aussi la *Bataille de Noordlingen* peinte par les van Hoecke et retouchée par Jordaens, qui fait partie de la collection royale de Windsor Castle. C'est un vaste tableau dans lequel on voit galoper, de gauche à droite, le Cardinal infant et Ferdinand, roi de Hongrie, tous deux le bâton de commandement à la main. A droite sur le flanc de la montagne et dans la vallée la bataille fait rage; à l'avant-plan on remarque une masse compacte

d'infanterie, tous les hommes portant la cuirasse. On saisit d'emblée comment Jordaens a avivé et monté le ton de cette peinture en projetant une lumière radieuse sur le Cardinal infant et sur les cuirasses des fantassins et en répandant aussi cette lumière sur les flancs de la colline et à l'arrière-plan.

Le Musée de Madrid possède un tableau de Jordaens (le No. 1637 du catalogue) représentant „Apollon vainqueur de Marsyas". Appollon tient encore sa lyre et il a saisi par la barbe le roi Midas, le juge imbécile. Marsyas est en train de jouer de la flûte. Un satyre richement vêtu contemple la scène. Cette composition faisait partie des Métamorphoses d'Ovide que Rubens peignit en 1637 sur l'ordre de Philippe IV pour la Torre de la Parada et dont il fit exécuter une grande partie par des collaborateurs et des élèves d'après ses esquisses. Il y a une vingtaine d'années, l'esquisse de cette toile faisait encore partie de la collection Pastrana à Madrid. Le tableau peint par Jordaens d'après cette esquisse, mesure 1.81 de haut, comme divers autres de la série, il faisait donc bien partie de celle-ci; il porte la signature du maître *(J. Jor.)* et il est tout à fait traité dans la manière vaporeuse d'alors. Le Musée de Madrid possède une copie du même tableau (No. 1636 du catalogue) exécutée par un élève de Jordaens.



PORTRAIT DE LA FEMME DE JEAN WIERTS
(Musée de Cologne).

LES DISCIPLES D'EMMAÜS. — Le même Musée possède un tableau de Rubens, ressemblant étonnamment à une œuvre de Jordaens: *le Christ et les disciples d'Emmaüs.* Jordaens traita le même sujet dans un tableau qui se trouve au Musée de Brunswick. Dans ce dernier tableau le Sauveur, assis au bout de la table à droite, élève le pain qu'il bénit en regardant le ciel. Les deux disciples assis à ses côtés le reconnaissent et se récrient avec un geste de surprise. A l'arrière-plan une servante porte un petit panier de vivres sur un plateau. A gauche un gros aubergiste verse du vin d'une cruche d'étain dans un verre. La table est couverte de mets. Un chien est sous la table et un chat sous une chaise. A gauche, une porte ouverte avec échappée sur le paysage. A droite la cheminée avec des ustensiles de cuisine. Le tableau est maintenu dans un ton rouillé où domine le clair obscur. Le Christ, au visage amaigri et émacié, porte une robe d'un bleu violet; une serviette blanche est étalée sur ses genoux. Les autres personnages ont des têtes en boule et arrondies. Le vieux

disciple est une belle figure. L'autre, un noir, qui soulève son bonnet, a un visage énergique. L'hôte est d'une obésité caricaturale. La servante peinte dans un ton doré est un peu boursouflée. L'harmonie de la clarté vespérale suggère celle de la *Cène* d'Anvers mais dans ce tableau-ci l'effet de lumière est plus accusé que dans celui de Brunswick où les ombres sont moins transparentes, plus sourdes et plus faibles. L'œuvre est de la main de Jordaens et poussée avec soin, mais en somme plutôt ratée; la composition est bonne, j'en dirai autant de l'expression extatique du Christ et stupéfaite des disciples.

L'analogie avec le tableau de Rubens est d'autant plus saisissante que celui-ci fait aussitôt penser à une œuvre de Jordaens. Dans le tableau de Rubens le Christ est absolument le même que dans celui de Jordaens tant pour la forme que pour l'attitude; les gestes des disciples sont les mêmes aussi; l'hôte a la même figure mafflue; mais ici il tient la cruche et le verre à la main sans remplir celui-ci. Le tableau fut acheté par Philippe IV à la vente mortuaire de Rubens; dans le catalogue des œuvres laissées par Rubens il est renseigné comme peint par Rubens et il a été gravé par Jan Witdoeck, un des graveurs ordinaires de Rubens, sous le nom du maître. Il est donc bien de sa main. Il est tout aussi certain que le tableau de Brunswick est de celle de Jordaens. L'étrange analogie existant entre les deux tableaux ne s'explique qu'en admettant que Rubens ait imité Jordaens.



PORTRAIT DE JORDAENS (Gravé d'après la peinture de van Dyck).

Les peintures de Greenwich-House. — Les derniers mois de la vie de Rubens, Jordaens fut le compétiteur de ce maître pour la commande d'une série de peintures destinées à orner le plafond et les parois d'un cabinet de la reine d'Angleterre dans le palais de Greenwich (Greenwich-House) construit par Inigo Jones. (1) Le 4 novembre 1639 Balthazar Gerbier, chargé d'affaires à Bruxelles du roi d'Angleterre Charles Ier, mit les éclaircissements nécessaires sur le papier et les fit parvenir à Edouard Norgate, un des clercs du sceau de Sa Majesté avec mission pour le dit clerc de les transmettre à William Murray, attaché au service de la chambre à coucher du Roi, et dans les attributions duquel entraient les commandes de peintures. Aussitôt que Gerbier eut reçu les ordres nécessaires, ainsi que les mesures des peintures à exécuter et qu'il était chargé de commander à Jordaens, il fit traduire ces ordres et ces mesures en français, afin d'empêcher que l'on sût à qui ces ouvrages étaient destinés. Il recourut à l'abbé de Scaglia, qui demeurait alors à Anvers et qui lui

(1) Noel Sainsbury, *Papers relating to Rubens.* Pages 212—234.

paraissait la personne la plus apte à négocier l'affaire avec Jordaens. Scaglia accepta cette mission en ignorant au nom de qui il allait traiter avec le peintre. Quelques jours après Jordaens lui fit savoir qu'il demanderait 600 livres sterling pour cet ouvrage, mais qu'il ne pouvait promettre de l'avoir terminé dans un délai de deux ans. Il demandait aussi à être payé pour l'esquisse s'il était tenu à en fournir une, comme Gerbier le jugeait désirable. Suivant l'usage adopté par les peintres anversois il enverrait l'ouvrage par deux ou trois tableaux à la fois, à mesure qu'il aurait achevés ceux-ci. Gerbier fit prier William Murray de soumettre ces dispositions à Sa Majesté et de faire en sorte que l'ouvrage fût payé à mesure qu'on le livrerait, avec des lettres de change tirées par Lionel Wake fils, à Londres, sur Lionel Wake, père, à Anvers. Au cas où S. M. approuverait tous ces arrangements William Murray aurait à faire prendre les justes mesures au moyen de cordons au bout desquels serait ajusté un petit morceau de parchemin désignant la paroi mesurée.

Jordaens dressa alors un devis, qui nous a été conservé et qui est écrit en français. Le voici:

Le sofit consistant en 9 pièces tant grandes que petites importera pour le prix	2400	florins.
Au premier quartier de la salle sur la cheminée 3 grandes pièces, qui importeront	1800	„
Le deuxième quartier où il y a deux balcons où il y aura 5 pièces tant grandes que petites importera environ.	1000	„
Le 3e quartier où il y a un balcon vers levant 3 pièces estimées à . .	700	„
Le 4e quartier où est la porte il y aura 2 grandes pièces qui importeront	900	„
fecit . . .	6800	florins.

Le tout signé de la main de Jordaens.

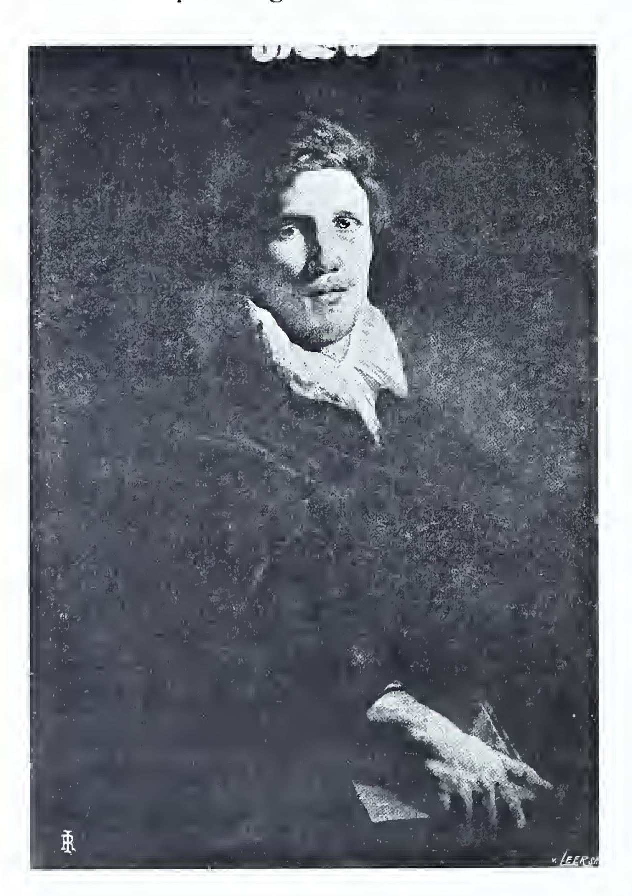
Sous ce total était écrit d'une autre main et en anglais: „Ce qui fait 680 livres sterling."

Gerbier, ami intime de Rubens, voyait de mauvais œil que cet important ouvrage pour le palais royal fût exécuté par un autre que le plus grand des maîtres anversois, et le quatre février 1640 il écrivit à Edouard Norgate afin de l'engager à demander au roi s'il ne préférerait pas voir exécuter ce travail par Rubens au cas où celui-ci l'entreprendrait pour le même prix ou à peu près le même prix que Jordaens. „Tous deux", écrivait-il, „sont Hollandais et on ne peut plus doués pour représenter les dieux ivres et turbulents de la Fable, et des deux Rubens est certes le plus aimable dans ses tableaux; ses paysages sont bien plus jolis et la façon dont il les étoffe plus attrayante." Gerbier avait invité Rubens à faire un dessin, qu'il aurait soumis au roi; Rubens ne paraissait pas en avoir grande envie. Entre temps Jordaens avait envoyé ses dessins, mais Gerbier différait le moment de les présenter au roi, insistant toujours pour que la commande fût confiée à Rubens. Néanmoins à la cour d'Angleterre on ne semblait pas tenir grand compte de ses recommandations et on continuait à négocier avec Jordaens. Gerbier chargea alors l'abbé Scaglia, son collègue en diplomatie, de traiter l'affaire avec Jordaens. Il écrivit le 24 Mars, à Inigo Jones, architecte du roi, qu'il avait fait mander à Jordaens par Scaglia de prêter aux femmes représentées dans le premier tableau destiné à la reine, les plus jolis visages et les formes les plus avenantes.

Entre temps Rubens était devenu gravement malade et il ne devait même plus guérir; pourtant Gerbier ne se décourageait pas encore et le 9 mai, il invitait Scaglia à proposer à Jordaens de céder la peinture des plafonds à Rubens et de ne se réserver que celle des parois. „Jordaens se réjouira probablement, écrivait-il, d'être débarrassé de la peinture des

plafonds à cause des raccourcis qu'elle comporte, et Rubens ne verra aucune objection, s'il est en état, de travailler, à se charger de la peinture du plafond. Cet arrangement donnerait satisfaction aux deux parties." Jordaens avait déjà peint un tableau dont l'esquisse avait été envoyée en Angleterre et qu'il avait consenti à modifier comme le lui avait demandé Scaglia. Il ignorait toujours que l'ouvrage était destiné au roi d'Angleterre, mais il s'était mis vaillamment à la besogne.

On avait demandé à Rubens à quel prix il aurait peint le plafond. Le grand maître touchait au dernier mois de son existence, mais il n'avait encore pu se résigner à l'oisiveté; il répondit qu'il ferait le travail au prix de 2000 *patacons*, c'est à dire 480 livres sterling; donc à un prix augmenté de la moitié de celui demandé par Jordaens. A ce que rapporte Scaglia, Rubens proposait de représenter au centre le Festin des Dieux; d'un côté Cupidon s'efforçant de rendre Psyché amoureuse d'un simple mortel, mais à ce jeu s'éprenant lui-même de cette beauté; de l'autre côté aurait été représenté l'Enlèvement de Psyché au ciel. Les six autres tableaux auraient été remplacés par des grotesques sans figures. La mort de Rubens survenue le 30 mai 1640 coupa court à ces projets, et Jordaens qui, de l'avis même de Gerbier, était à présent le premier peintre du pays, fut chargé de l'exécution complète de la commande.



PORTRAIT D'HOMME (Musée des Offices, Florence).

Nous ignorons les termes exacts du marché. Le 18 décembre 1640, il avait déjà touché 100 livres sterling en acompte. Quand Scaglia mourut le 21 Mai 1641 Jordaens avait encore sept tableaux à lui livrer. (1) Ceux-ci étaient certainement destinés au cabinet de la reine à Greenwich. Après 1640 Gerbier ne fait plus allusion à cette affaire dans la correspondance où nous puisons les détails concernant cette négociation, et il quitta même Bruxelles en août 1641.

Qu'advint-il des peintures? L'inventaire de Greenwich mentionne parmi les œuvres d'art provenant des palais de Charles Ier huit tableaux de Jordaens estimés 200 livres sterling. Il s'agit sans doute des œuvres dont nous nous occupons ici. (2)

Le plafond représenta-t-il un Festin des Dieux comme Rubens l'avait proposé, et ce sujet fut-il traité par Jordaens? Nous l'ignorons, mais nous en doutons fort. Il est intéressant à constater que la collection Lacaze du Louvre contient un grand *Festin des Dieux*, portant le nom de Jordaens, mais qui nous semble attribué par erreur à ce peintre et qui a une allure toute rubénienne. Dans un ancien catalogue du musée royal de La Haye, un tableau

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Page 837.
(2) CLAUDE PHILIPS, *The Pictures Gallery of Charles I.* Page 45.

était renseigné sous le même titre et la même attribution, mais ce renseignement ne figure plus dans les éditions subséquentes. Le même tableau ou une œuvre analogue figura dans diverses ventes. L'esquisse d'une autre composition que le tableau du Louvre se trouvait à la vente Ravaisson (Paris 1903).

Quels sujets Jordaens traita-t-il dans les peintures de Greenwich-House? On ne nous l'apprend nulle part. Il résulte assez clairement toutefois de la correspondance de Gerbier que ces plafonds étaient destinés à faire partie d'une *Histoire de Psyché* et nous pouvons donc en conclure avec une certitude suffisante que Jordaens eut à traiter le même sujet sur les parois dudit salon. Nous savons qu'il traita différentes fois cette histoire d'amour. Lors de sa vente mortuaire (La Haye, 1734) on rencontra trois exemplaires de ce genre. Un plafond de cinq tableaux de fleurs, mesurant en tout 23 pieds sur 17 (N°. 74 du catalogue); un grand tableau carré avec quatre grands tableaux obliques, devant servir à un



CHASSEUR ET CHIENS (Musée de Lille).

plafond d'une grande salle, représentant *l'Histoire de Psyché*, peints par Jordaens pour la reine Christine de Suède, en tout long de 24 pieds et large de 23 (N°. 78) et un tableau à part: Cupidon et Psyché, haut de 2 pieds 6½ pouces, large de 3 pieds 1 pouce (N°. 52). Losque nous parlerons tout à l'heure des peintures qu'il exécuta pour sa propre demeure nous verrons qu'il peignit aussi une histoire de Psyché pour décorer ses salons.

Après la mort de Rubens, le roi d'Espagne, Philippe IV, acheta un grand nombre de tableaux de ce maître à sa vente mortuaire. Parmi ceux-ci deux étaient demeurés inachevés: un *Hercule* et une *Andromède*. Les héritiers chargèrent Jordaens d'y mettre la dernière main et lui payèrent pour ce travail la somme de 240 florins. Le premier de ces tableaux ne se retrouve plus; il représente sans doute un *Hercule tuant les fils de la terre,* que mentionnent encore les inventaires des tableaux appartenant à la couronne d'Espagne, dressés en 1686 et 1700. L'autre est le *Persée et Andromède* qui se trouve au musée de Madrid. Andromède est attachée au rocher et Persée qui a vaincu le monstre accourt la délivrer de ses entraves. Ce tableau est un véritable bijou et eût-il été exécuté par Rubens seul, on le tiendrait pour

un de ses plus merveilleux chefs-d'œuvre. Ce que Jordaens y a ajouté n'y a certes pas nui et il a su identifier à tel point sa facture avec celle de son aîné qu'on a peine à les distinguer l'une de l'autre. Les parties brillantes sur le visage et le bras nu d'Andromède semblent l'œuvre de Jordaens, les Cupidons à l'arrière-plan ont sans doute été retouchés par lui, mais loin de détonner dans l'ensemble comme étant moins riches de coloris Jordaens semble avoir prêté à ces éléments un éclat encore plus radieux.

Dans la vente mortuaire de Rubens figuraient deux tableaux de Jordaens: sous le N°. 266 de *la Spécification, la Naissance du Christ*, déjà cité et sous le N°. 265, *l'Histoire d'Ulysse et de Polyphème* comme le renseigne le catalogue français et *Polyphème et Ulysse sur toile* comme le décrit le texte anglais. Nous ignorons ce qu'est devenu le second tableau. Nous n'en savons pas davantage d'un „Ulysse peint sur panneau" renseigné dans l'inventaire de la succession du peintre Jérémie Wildens, fils de Jean, mort le 30 décembre 1653; ainsi que d'un tableau capital avec des figures „où Ulysse est reconnu", qui parut dans une vente à Amsterdam en mai 1715. Le tableau „Ulysse découvert par la princesse Nausica", provenant de la vente Nicolas Corneille Haselaer (Amsterdam, 1742) appartient actuellement à M. van der Ouderaa, artiste peintre à Anvers et un „Ulysse aux pieds de la fille d'Alcinoüs, sur toile" est probablement le même que le précedent et fut vendu à Amsterdam le 29 avril 1817.

JORDAENS ÉLÈVE DE RUBENS. — Maintes fois on a qualifié Jordaens d'élève de Rubens. Veut-on dire par là qu'il ait pris des leçons du grand maître ou fréquenté son atelier, on commet une erreur manifeste. Mais si l'on prétend par là que Jordaens a beaucoup appris de son prédécesseur, on est tout à fait dans le vrai. Comme nous l'avons déjà dit, immédiatement avant l'avènement de Rubens il se manifestait dans l'Ecole anversoise une prédilection pour les tons éclatants et pour les formes opulentes, tendance dont les œuvres d'Abraham Janssens (1575—1632) nous fournissent déjà la preuve. Jordaens partagea d'abord cette prédilection, mais il la manifesta d'après sa propre nature. D'emblée il s'était affirmé coloriste, mais un coloriste dur et rude, c'est-à-dire conforme à tout son caractère, à sa façon de penser et d'agir. Vers 1635, quand il eut atteint la quarantaine, il s'efforça, à l'exemple de Rubens, de faire réagir les couleurs l'une sur l'autre, d'introduire dans ses tableaux des tons mieux fondus et des jeux de lumière et d'ombre. Il apprit à rendre ses teintes plus transparentes, à les diviser, à saisir et à combiner les reflets rares. Il modifie plus d'une fois sa manière; il s'est enrôlé dans l'école de Rubens et il y demeure fidèle, mais sans devenir jamais un imitateur du grand maître. Après sa période de tons veloutés il redevient ce qu'il était avant 1637, le vigoureux coloriste par exellence. Sa lumière, celle du plein soleil, est durant la majeure partie de sa carrière plus crue, plus brutale que celle de Rubens et sa couleur aussi est plus solide, ses ombres plus lourdes et plus prononcées que celles de son grand émule. Rubens est plus doux, plus harmonieux et plus moelleux; sa façon de jouer avec les clairs et les ombres, avec les lumières et les reflets, avec la couleur et la teinte est plus opulente, plus souple et plus distinguée. Rubens est le peintre de la lumière éblouissante et radieuse; Jordaens affectionne tout autant les ardeurs fauves des fournaises; la facture du premier devient de plus en plus claire et joyeuse; au contraire avec l'âge la manière du second se fait de plus en plus sourde et sombre.

Et il en est de même pour les formes et pour la conception de la vie. Rubens demeure toujours le peintre héroïque, représentant de nobles figures et de nobles gestes; Jordaens est le bourgeois, qui met en scène les personnages tels qu'il les a rencontrés au jour le

jour, dans leur vie quotidienne, ou, s'il lui arrive de les transporter dans de plus hautes sphères, il ne leur fait jamais abdiquer leur caractère original; il fraye familièrement avec les saints, les dieux et les déesses; il les ravale plutôt à son niveau qu'il ne s'exalte à leur hauteur; il est surtout réaliste, il nous frappe plus par son observation pénétrante que par son interprétation dramatique. Rubens ennoblit, „héroïse" et dramatise constamment ses personnages, il leur prête des émotions plus relevées et les fait vivre dans des milieux moins matériels; Jordaens étudie la vie réelle, l'homme tel qu'il est; il lit sur son visage comme dans un livre ouvert ce qui se passe en son être et il traduit ce qu'il a observé avec la même facilité et la même précision. Ses satyres égrillards, son fou narquois, son Bacchus réjoui, son monarque bon vivant, ses pharisiens hypocrites ou rancuniers, tout ce monde de gaillards exhilarants et tonitruants, entreprenants et turbulents, sont dessinés d'après nature et revivent dans ses toiles la vie qu'il avait saisie en eux. Le goût de Jordaens demeure toujours moins épuré, moins raffiné et moins civilisé, mais ce manque de convenances lui laissait aussi une plus grande crânerie, plus de franchise, plus de variété. Durant la seconde partie de sa carrière, à l'exemple de Rubens, il prêtera une allure plus élégante à ses personnages mais il demeurera toujours un peintre de la vie expansive, débridée et quotidienne.

De son manque de finesse résulte aussi une inconsistance qui ne le fait tomber que trop souvent de la plus exquise recherche dans la plus grossière négligence et de l'observation la plus pénétrante, de l'interprétation la plus minutieuse dans l'improvisation la plus lâchée et dans de triviales bambochades. Mais il a conservé toute sa vie sa prodigieuse énergie et il avait beau tomber très bas il se relevait aussitôt à la hauteur d'où il avait dégringolé. A son époque, d'ailleurs, les artistes n'étaient par si fiers et le public si intolérant que de nos jours: un peintre de grand renom pouvait produire maint ouvrage indigne de lui sans compromettre sa réputation. Les aristocrates de l'art, Rubens, van Dyck, et même Teniers, étaient plus réservés que Jordaens; celui-ci était un démocrate de l'art, il lui arriva même de l'être trop. Mais quelque inégal qu'il se montrât, quelque indigne qu'il fût parfois de son talent, il demeure toujours lui-même et s'il ne prend pas toujours la route la plus belle et la plus recommandable, du moins suit-il sa propre voie et ne marche-t-il sur les talons de personne.

Les élèves de Jordaens. — La déclaration de Gerbier nous apprend combien Jordaens était hautement estimé des connaisseurs et des amateurs. Une autre preuve de la renommée qu'il s'était acquise nous est fournie par le grand nombre de ses élèves. Le 11 Août 1641 il en compte une demi-douzaine, dont aucun n'est mentionné dans les „Liggeren" ou registres de la gilde de Saint-Luc, mais qui apprirent tous „l'art de peindre dans la maison du seigneur Jacques Jordaens." (1) C'étaient Jean de Bruyn, âgé de vingt-et-un ans; Henri Wilden et Henri Kerstens, tous deux âgés de vingt ans; Daniel Verbraken et Jean-Baptiste Huybrechts, âgés de dix-neuf ans et J. B. van den Broeck qui en avait dix-huit. Il y a lieu de constater que c'est la seconde fois qu'il se produit d'importantes lacunes dans les registres de la gilde de Saint-Luc au sujet de circonstances notoires de la carrière de Jordaens; en 1621 on négligea de mentionner son doyennat et voilà qu'à présent on omet de nous citer six de ses élèves. Les deux faits attestent que, s'il y a lieu de nous fier en général à l'exactitude des livres officiels de ces gildes de peintres, ceux-ci, loin d'être complets et de représenter des documents irrécusables, laissent encore beaucoup à désirer.

(1) de Const van schilderen ten huys van Signor Jacques Jordaens leerden. (F. Jos. van den Branden. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Bladz. 817).

De 1623 à 1624 Jordaens avait encore admis deux élèves: Jean Kersgiter et Matthieu Peetersen; en 1633-1634: Roger de Cuyper; en 1636-1637: Henri Willemsen; en 1640-1641: Henri Rockso; en 1644-1645: Guillaume de Vries; en 1646-1647 six autres encore: Aurélien de Meyer, Jean Goulincken, André Snijders, Conrad Hansens, Adrien de Munckninck, Pauwels Goetvelt. Tous ceux-ci sont mentionnés dans les „Liggeren," mais par la suite il n'en est plus question; ils ne seront dont pas arrivés à la maîtrise. Il en aura sans doute agréé bien d'autres encore; mais après cette année où ils abondent nous n'en trouvons plus de cités qu'un couple: Arnold Jordaens, en 1652-1653, et Mercelis Librechts en 1666-1667, tous deux aussi inconnus que les précédents. Nous savons très peu de chose des élèves de Jordaens; le nom de quelques-uns et rien de plus. Jusqu'à présent nous aurions pu admettre que Jordaens ne forma pas d'école, qu'il n'eut d'autres disciples que le seul Jean Cossiers; nous n'en savons guère plus long sur ses aides et collaborateurs. Or lorsqu'en 1905 nous fîmes partie du comité organisateur de l'exposition de ses œuvres et fûmes appelé en conséquence à faire un choix parmi les innombrables tableaux qu'on nous présentait sous son nom, nous nous étonnâmes de l'abondance des productions imitées des siennes: peintures auxquelles il n'avait probablement pas mis la main, mais qui avaient été exécutées dans son atelier ou même au dehors, par des peintres ayant appris leur métier chez lui et qui n'imitaient pas seulement sa couleur et son dessin, mais qui lui empruntaient aussi ses sujets. Nous ignorons qui ils sont; mais nous avons pu constater qu'ils différaient de moyens et de mérites. Tous sont au-dessous du maître, mais, tandis que d'aucuns ne nous présentent que des caricatures de ses créations, d'autres font preuve de tant de talent que nous en sommes à nous demander s'il n'arriva point à cet inégal et inconstant Jordaens de peindre de temps en temps un tableau, lequel quoique bien différent de ses bons ouvrages n'était néanmoins pas tout à fait indigne de lui. Mais ses élèves insignifiants ou de quelque mérite ont ceci de commun avec tous ses collaborateurs et imitateurs qu'ils sont tout à fait inconnus et qu'ils le demeureront sans doute toujours.



SCIPION ET ALLUCIUS (Dessin, Musée Boymans, Rotterdam).

La demeure de Jordaens. — A la fin de cette période de onze ans Jordaens se fit construire un hôtel qu'il alla occuper et où il demeura jusqu'à la fin de sa vie. Le 15 Janvier 1618, il avait acheté une grande „maison de fond" avec cour, dans la rue Haute, dont

la porte s'ouvrait sur cette rue et qui était située au sud de la maison du négociant Nicolas Backx. Le 16 juin 1633, il avait hérité de son père et un an après il fit l'acquisition de plusieurs propriétés; les années qui suivirent son art lui rapporta des ressources considérables car le 11 octobre 1639 il acheta la maison de ce Nicolas Backx que nous venons de nommer, appelée „La Halle de Lierre" ou „Halle de Turnhout," et portant le No. 43. Comme cet immeuble était situé devant celui qu'il habitait depuis 1618, les deux formaient un seul bloc. Jordaens fit démolir l'un et l'autre et se fit construire en 1641 un vaste hôtel sur le terrain qu'ils avaient occupé. (1) Cette demeure comporta une maison de devant et une maison de fond, cette dernière construite autour d'une cour laquelle communiquait par une grande porte, située au sud, avec la rue Haute (2) Entre les deux corps de logis régnait un petit préau; quand on pénétrait par la grande porte dans la grande cour, on avait devant soi l'atelier du peintre; aux trois autres côtés s'élevaient des bâtiments assez bas n'ayant que le rez-de-chaussée et un étage. Dans l'aile méridionale, à droite de l'entrée, était une salle dont Jordaens décora le plafond d'une *Histoire de Psyché*.



FAÇADE DE L'ATELIER DE JORDAENS.

Jean Jacob Wierts, conseiller-président du Conseil et maître des comptes de S. M. le roi d'Angleterre (Guillaume III), (3) prince d'Orange, et sa sœur Suzanne-Marie Wierts, épouse d'Antoine Slicher, conseiller ordinaire de la cour de Hollande, Zélande et Frise, les seuls enfants de la fille de Jordaens, Anne-Catherine et de son époux Jean Wierts, vendirent le 27 septembre 1708 l'hôtel de leur grand-père à Jacques Ambachts. Un acte nous a laissé la description en style de commissaire-priseur, de cette habitation vraiment princière. (4)

En 1713, l'hôtel de nouveau mis en vente fut acquis par Joan Carlo van Heurck,

(1) Actes de propriété appartenant à M. Ch. Van der Linden. — F. JOS. VAN DEN BRANDEN. Ouvrage déjà cité: Page 831. — SMIT et VAN GRIMSBERGEN. *Vie de Rubens*, P. 512. — AUGUSTIN THIJS, Historique des vues et places publiques d'Anvers, page 456.

(2) Dans un acte de vente de la maison, voisine de celle de Jordaens décédé le 13 Février 1749, il est dit de cette propriété qu'elle est „gestaen ende gelegen in de hoogstraete tusschen thuys genaemd den kleynen gulden helm aen d'een syde ende den ingang van de poorte strekkend naer de achterhuisinge eertijds Jacques Jordaens toebehoort hebbende, hieraf eertijds gespleten sijnde komende over den ingang van de poorte van de voorschr. achterhuysinge welken ingang aldaer mag ende moet blijven in de hoogte ende breede gelijk dien is."

(3) Johan-Jacob Wierts, presideerende Raad van den Raad en Rekenkamer van Z. M. den Koning van Groot-Brittanje (Willem III).

(4) Een schoonen bouw van blauwen arduynen steen mitsgaders embellissementen en versiersels daerinne geordonneert en doen maken door den fameusen constschilder Jacob Jordaens, mede de schilderyen, loopende plafonds ofte vercortselen geapproprieërd tegen de solderingen in de twee achterkamers staende neffens malkanderen zuydwaerts in den hof, meest geschildert door Jordaens.

négociant et „aumônier" de la ville d'Anvers. Après le décès de la veuve de celui-ci en 1763, la maison échut à son fils Joan Carlo van Heurck, conseiller du Commerce et de la Monnaie, qui la vendit l'année d'après à la veuve de Laurent Solvyns. Par acte du 23 août 1770 l'immeuble devint la propréte du fils de cette dame, Laurent Pierre Solvyns, qui en donna 18000 florins. Celui-ci trouva l'hôtel tout à fait dans le même état où l'avait laissé notre peintre. L'acte de vente en donne une large description en un style d'huissier presque intraduisible en français et que nous nous bornerons à donner ci-dessous en note, à titre de curiosité. (1) Les boiseries et la cheminée dont il est question dans cette description furent ajoutées à la maison par un des propriétaires dans le courant du XVIIIe siècle, ainsi qu'un plafond dans le style de l'époque. Ils demeurèrent dans la maison jusqu'au moment où, en 1880, le propriétaire d'alors les fit démolir et transporter dans sa propre demeure. Laurent-Pierre Solvyns fit démolir la façade du Nord de la cour et construire une sortie sur la rue Reynders, qui existe encore.

Le 22 octobre 1823 le négociant Jean-François-Henri van der Linden acheta à Mlle Marie-Thérèse-Gertrude Solvyns pour la somme de 19500 florins de Hollande, cet hôtel historique qui est demeuré jusqu'à ce jour la propriété de ses descendants. Il fit démolir le bâtiment de devant pour le reconstruire dans le style de l'époque. La nouvelle construction occupe l'emplacement pris autrefois par la porte menant dans la maison de fond.

De tout l'ancien édifice il ne subsiste plus que trois des quatre ailes de bâtiment encadrant la cour; deux de celles-ci, l'atelier et le logis d'en face, ont conservé leurs façades contemporaines de Jordaens. Ces vestiges nous donnent une idée très flatteuse de l'édifice primitif et représentent des échantillons réussis du style régnant à cette époque et dénommé style Rubens: la construction en est solide; l'ornementation présente un agréable relief, elle est faite de lignes brisées mais sans angles et replis arbitraires. Dans la façade de l'atelier on voit au milieu de la porte une tête de Bacchus dans une niche et des deux côtés un pilastre à chapiteau ionique et sur le fût cannelé duquel passent trois bandes. Au-dessus de la porte règne un balcon à balustrade derrière lequel est une fenêtre à arcade et à quelques ornements en volutes, au-dessus de laquelle sous un fronton triangulaire se voit un buste dans une niche. A gauche et à droite deux fenêtres à arcade peu prononcée au rez-de-chaussée, et deux autres à angles coupés à l'étage. Toute la façade est entrecoupée de bossages à vigoureux relief. La façade opposée est de même style, mais plus sobre. On y lit le millésime 1641 dans le fronton surmontant le buste.

LES PEINTURES DE L'HOTEL JORDAENS. — Les peintures dont Jordaens orna les plafonds de sa grande salle près de la rue et en forme de croix grecque, ainsi que son salon donnant sur la cour, sont aussi parvenues jusqu'à nous. La première série représentant les douze signes du Zodiaque fut détachée au XVIIIe siècle et vendue avec les autres tableaux, après la mort de M. Joan Carlo Van Heurck le propriétaire d'alors. (2) L'acheteur les transféra à Paris. En 1802 ces tableaux furent achetés par les administrateurs du Palais du Sénat

(1) Eene groote huysinge met neerkaemers, plaetsen, achterhuyse, diversche saletten, hove nu tot eene plaetse geconverteerd voor dezen dry woningen geweest zijnde geheeten de Halle van Lier ofte Turnhoutsche Halle, gronde ende allen den toebehoorten gestaen en gelegen in de hoogstraete, alhier, tusschen het naer beschreven huys aen d'een zeyde zuydwaerts ende Weertsche Halle aen d'ander zeyde noordwaerts, ende bovendien nog een huys daer neffens gestaen, hebbende eene groote poorte oock met den gronde ende toebehoortens en met alle embellissementen in den voorsc. huyse naegelvast zijnde daeronder begrepen het figuur met syn pedestal staende op de plaetse tegen den scheybouw ende de meubilaire effecten soo van geboiseerde schouwen, spiegels, als blafon van schilderijen en voordere sieraten nagelvast en ingeboiseert wesende als andere gespecifieert by syn contract antenuptuael op 3 Augusti 1765 voor den notaris Melchior Kramp.

(2) D'après Mensaert (Le peintre amateur et curieux. Bruxelles 1763. Page 265) M. Van Heurck était propriétaire de l'hôtel de Jordaens à l'apparition dudit livre. C'était donc le Joan Carlo Van Heurck, conseiller du Commerce.

(le *Luxembourg)* pour orner le plafond d'une des salles; ce qui fut fait l'année d'après. Les douze tableaux furent encastrés dans le plafond de la galerie orientale du palais, faisant partie actuellement de la bibliothèque du Sénat, et ils s'y trouvent encore.

Ils sont très mal éclairés et il est fort difficile de dire ce qu'ils représentent ou même de déterminer leur valeur artistique. Ce sont des tableaux quadrangulaires mesurant chacun 2 mètres sur 1 mètre 50 c. et comportant chacun une figure ou un groupe de deux ou trois figures avec encadrement peint. Voici comment les décrit le catalogue du Palais du Luxembourg dressé par M. Ph. de Chenevières:

Premier tableau: *le signe de la Balance* (Septembre). Une femme, couronnée de fruits, tient d'une main une corne d'abondance remplie de raisins et indique le mois des vendanges; de l'autre, elle tient une balance, qui désigne qu'à cette époque l'équinoxe d'automne ramène l'égalité des jours et des nuits.

Deuxième tableau: *le Scorpion* (Octobre). Bacchanale ou fête de Bacchus. Un jeune satyre porte sur ses épaules le vieux Silène pris de vin et tenant une grappe de raisin; ils sont tous deux couronnés de pampres. Une bacchante les suit en jouant du tambour de basque. La bacchanale désigne que dans ce mois les vignerons se réjouissent et se délassent de leurs travaux en goûtant les nouveaux fruits de la vendange. Le scorpion, que l'on voit dans la bordure, fait allusion à la malignité des maladies causées par les vents humides, chargés de vapeurs dangereuses, qui se font sentir alors.

Troisième tableau: *le Sagittaire* (Novembre). Le centaure Nessus enlève Déjanire, femme d'Hercule, et traverse le fleuve Évène. Le centaure, armé de flèches, indique que ce mois, où la terre est couverte de frimas, est favorable à la chasse.

Quatrième tableau: *le Capricorne* (Décembre). La nymphe Adrasta trait la chèvre Amalthée, pour donner du lait à Jupiter enfant. On le voit près d'elle; il tient une coupe. La chèvre semble faire allusion au soleil qui, dans ce mois, paraît toujours monter, ainsi que la chèvre sauvage qui se plaît à gravir les rochers escarpés.

Cinquième tableau: *le Verseau* (Janvier). Un jeune homme, du milieu des nuages, verse sur la terre des torrents d'eau; il désigne la saison des pluies.

Sixième tableau: *les Poissons* (Février). Vénus Anadyomène et l'Amour armé de son arc, portés par des dauphins, se promènent sur les eaux que les vents agitent avec violence. Vénus et son fils sont occupés à retenir les légères draperies qui les couvrent. L'agitation de la mer et les poissons indiquent que ce mois est celui des grands vents et de la pêche.

Septième tableau: *le Bélier* (Mars). Mois où les arbres bourgeonnent. Mars, armé de pied en cap, tenant d'une main son épée, de l'autre secouant le flambeau de la guerre, descend du haut des rochers; un berger est près de lui qui joue de la cithare; un bélier le suit. Mars indique que ce mois est celui où les armées se mettent en campagne, le berger et le bélier, que le retour du printemps fait sortir les troupeaux des bergeries.

Huitième tableau: *le Taureau* (Avril). Jupiter sous la forme d'un taureau, la tête couronnée de fleurs, enlève la nymphe Europe. Le taureau marque la force que le soleil acquiert dans ce mois, et dont la chaleur fait fleurir les arbres et les plantes; premières espérances que donnent les travaux rustiques, dont le taureau est le symbole.

Neuvième tableau: *les Gémeaux* (Mai). Deux enfants conduisent un char; Vénus y est debout; son voile flotte au gré des zéphyrs; l'Amour, tenant une flèche, s'appuie sur sa mère; un des enfants attelés au char répand sur la terre des fleurs, charmes de cette belle saison. L'Amour et Vénus indiquent que, dans cette saison, toute la nature leur est soumise; les deux enfants représentent Castor et Pollux qui, suivant la fable, furent changés en la

constellation dite *les Gémeaux*. Lorsque le soleil entre dans ce signe, la chaleur redouble, les jours augmentent et l'herbe des prairies prend tout son accroissement.

Dixième tableau: *l'Écrevisse* (Juin). Phaéton, à qui le dieu du jour avait confié son char, s'étant trop approché de la terre, la brûlait et y causait de terribles ravages; Jupiter, pour y mettre fin, le foudroya et le précipita dans l'Eridan. On le voit ici au moment de sa chute. Parvenu au plus haut point de sa course, le soleil entre dans le signe de l'Écrevisse, et semble comme aller à reculons. Dans ce mois, les moissons mûries commencent à se faire.

Onzième tableau: *le Lion* (Juillet). Hercule, vainqueur du lion de Némée, dont il porte la dépouille, se repose sur sa massue, il tient dans sa main les pommes du jardin des Hespérides, dont il a fait la conquête; près de lui est un jeune homme assis qui tient une gerbe de blé. Le lion et la force sont l'emblème de la chaleur. Chez les anciens, le lion, habitant les climats brûlants, était consacré à Vulcain, dieu du feu. Le jeune homme tenant une gerbe de blé indique que les moissons sont achevées.

Douzième tableau: *la Vierge* (Août). Cérès, la tête couronnée d'épis, tenant d'une main une faucille et de l'autre une gerbe de blé, est assise sur son char traîné par des serpents; le jeune Triptolème, inventeur de la charrue, est à ses côtés; il tient le flambeau dont Cérès s'éclairait pendant la nuit pour chercher Proserpine, sa fille, que Pluton lui avait enlevée. Cérès, déesse des moissons, bienfaitrice de la terre, après y avoir répandu tous ses dons et avoir ainsi rempli le cercle de l'année, remonte vers l'Olympe. (1)



ANGES PORTANT UNE GUIRLANDE
(Plafond de la maison de M. Ch. van der Linden, Anvers).

La deuxième série de peintures de plafond se trouvait dans le salon à l'aile droite de la cour. Elles y restèrent jusqu'en 1880, moment où le propriétaire de l'hôtel, M. Charles Van der Linden les fit enlever. Cinq de ces tableaux figurèrent à l'exposition de tableaux anciens lors des fêtes de Rubens, en 1877. Le propriétaire a fait placer ceux-ci aux plafonds de sa propre maison; il a conservé les autres sans les utiliser.

Les huit tableaux de cette série représentent des épisodes de la fable de Psyché et l'Amour, pour laquelle Jordaens semble avoir entretenu une réelle prédilection. Il y a trois grands tableaux oblongs d'environ 2 mètres 50 sur 2 mètres, et cinq plus petits, mesurant environ 2 mètres sur 1 mètre 25. Ils représentent:

I. Les Amours de Cupidon et Psyché. Le couple amoureux se tient dans un appartement à plafond en forme de coupole. L'Amour tient une coupe de vin à la main et a le coude appuyé sur le genou de Psyché.

II. La curiosité de Psyché. L'Amour, un enfant, dort dans un lit. Psyché, toute nue,

(1) A. HUSTIN, *Les Jordaens du Sénat* (Extrait de *l'Art*. Janvier 1904).

tient des ciseaux dans une main, dans l'autre une lampe dont la lueur tombe sur le dieu. En haut une draperie rouge.

III. La Fuite de l'Amour. Psyché est encore couchée sur le lit, tandis que l'Amour s'envole par la fenêtre; elle s'efforce de le retenir, mais en vain.

IV. Psyché enlevée dans l'Olympe.

V. L'Olympe. Au milieu trônent dans une gloire: Jupiter, Junon, Vénus, avec Ganymède et Cupidon. Autour d'eux, des quatre côtés, les autres dieux et déesses: Apollon, Hercule, etc.

VI. Un Sacrifice à Apollon. Devant la statue du Dieu à la Lyre se tiennent des prêtres, dont un muni d'un encensoir; les têtes d'un bœuf et d'un bélier étoffent le tableau. Il est daté de 1652.

VII. Six petits anges planent dans l'air tenant une guirlande de fruits.

VIII. Quatre petits anges portant une guirlande de fleurs.

Les numéros II, III, IV, VII, VIII sont les petits tableaux; les numéros I, V, VI les grands.



OFFRANDE A APOLLON
(Plafond de la maison de M. Ch. van der Linden, Anvers).

L'ensemble est loin de représenter un chef-d'œuvre. La peinture est d'un ton brun, roussâtre, où la couleur et la lumière ne ressortent que par taches, sans vigueur et sans éclat réels. Les raccourcis ne sont guère heureux et nous montrent la plupart du temps des figures ramassées, contractées en des masses déplaisantes; ce sont des blocs de chair avec des élans disgracieux et des cambrures tourmentées. Ajoutons à ces défauts des accessoires par trop réalistes, qui font plutôt songer à une parodie qu'à une interprétation sérieuse de la charmante fable grecque. Près du lit sur lequel dort l'Amour, est un vase de nuit; près de celui sur lequel est étendue Psyché se trouve le même ustensile que, dans sa fuite, la dieu a même renversé et dont le contenu s'épanche derrière lui. Afin d'empêcher le petit Amour de s'évader Psyché le saisit par le bas-ventre. L'Olympe et le sacrifice à Apollon n'offrent ni précision ni élégance dans l'attitude et le raccourci des personnages. Des détails répugnants, une composition maladroite révèlent le manque de décence, de grâce et de tact de Jordaens. Dans cette œuvre comme dans bien d'autres que nous ne pouvons analyser toutes, il se montre le bourgeois flamand, plein de rondeur et de bonhomie réaliste, de gaîté un peu brutale et nous décrivant la vie quotidienne avec une vague tendance à la parodie.

Jordaens orna encore sa maison d'autres tableaux que ceux de ces deux plafonds. On rapporte que lorsque M. Solvyns acheta cette propriété, on mit huit jours à vendre les œuvres d'art qui la remplissaient. Parmi celles provenant de cette demeure et qui furent

vendues dans la „Chambre des Arquebusiers", on remarqua, outre les douze signes du Zodiaque dont nous avons parlé plus haut, les douze apôtres et la chaste Suzanne. (1) Peu importe de quelle Suzanne peinte par Jordaens il s'agissait ici ; le tableau était sans doute encastré dans le manteau de la cheminée ou dans la paroi d'un des salons. Les douze apôtres ont probablement décoré la paroi d'un salon.

De ces derniers nous retrouvons un exemplaire au Musée de Lille, provenant de l'église Saint-Maurice. Les douze apôtres sont représentés trois par trois sur quatre tableaux. L'œuvre, peinte en un ton brun sombre, est de médiocre valeur. Nous retrouvons d'ailleurs des têtes d'apôtres un peu partout : un Saint Paul et un Saint Mathieu au château de Berlin ; un autre apôtre au musée de l'Académie à Vienne ; un quatrième au Musée de Bruxelles ; un cinquième dans la collection Harcq, dans la même ville ; un Saint Pierre repentant chez M. Hannet à Bruxelles aussi ; un deuxième Saint Pierre repentant chez M. Gevers Fuchs à Anvers. Un Saint Pierre et Saint Paul fit partie de la vente Ravaisson (Paris, 1903) et de la vente des tableaux provenant des couvents fermés (Bruxelles, 1785) ; un autre appartient au couvent de Leliëndal à Malines ; un Saint Jacques, Saint Mathieu et Saint Pierre se trouvait dans la vente du chevalier Georges de Wargny d'Audenhove (Bruxelles, 1897) ; un apôtre encore dans la vente Beurnonville (Paris, 1884) etc., etc. La plupart de ces tableaux remontent à une époque plus reculée, à celle des *Quatre Évangélistes* du Louvre.

(1) P. GÉNARD. Notice sur Jacques Jordaens. Pages 17 et 34.

CHAPITRE V.

1642—1652.

TABLEAUX D'AUTELS ET TABLEAUX RELIGIEUX — TABLEAUX VENDUS À MARTIN VAN LANGENHOVEN ET À LA REINE DE SUÈDE — LE ROI BOIT — TABLEAUX MYTHOLOGIQUES — PORTRAITS.



LA VISITATION (Musée de Lyon).

LA VISITATION. — Jordaens habitait à présent sa propre maison; son nom était fait, les commandes affluaient; il était le premier peintre de son pays et son talent mûrissait encore. A partir de 1642 il rompt avec cette manière veloutée qui caractérise sa production des cinq à six dernières années. Il retrouve sa vigueur première mais sans la dureté qui y était inhérente; sa lumière devient plus pleine et plus chaude, sa couleur plus éclatante et plus riche, sa peinture plus large et plus souple. Il entre dans les années de son complet épanouissement, de sa plus grande puissance, de son entière maturité.

Rubens était décédé en 1640 et après cette année les fabriciens des églises, des grandes comme des petites villes, qui désiraient pour leurs autels un tableau de la main du meilleur peintre du pays, s'adressaient à Jordaens. Ainsi firent les marguilliers de Rupelmonde près d'Anvers qui lui commandèrent en 1641 un tableau représentant *La Visitation* pour l'autel de Notre-Dame de leur église. Le 30 mai 1641 l'œuvre est commandée par le bourgmestre au peintre et les fabriciens payèrent à ce magistrat 12 florins et 1 sou à titre d'indemnité pour les dépenses faites à cette occasion. (1) Le 14 octobre le tableau fut achevé et livré, et Jordaens en toucha 350 florins;

(1) Item gerembourseert den Burgemeester Martens de somme van twelf guldens eenen stuyver, omme ghelijcke somme bij hem verschoten te hebben int tracteeren van Sr. Jourdaens, schilder tot Antwerpen int accorderen voor het maeken van de schilderye oft tafereel opten aultaer van Onze Lieve Vrouwe opten XXXe Meye 1641 (Rupelmonde. Comptes d'église pour 1639—1641. Cité dans *l'Histoire de Rupelmonde* par FRANS DE POTTER, Pages 161—162).

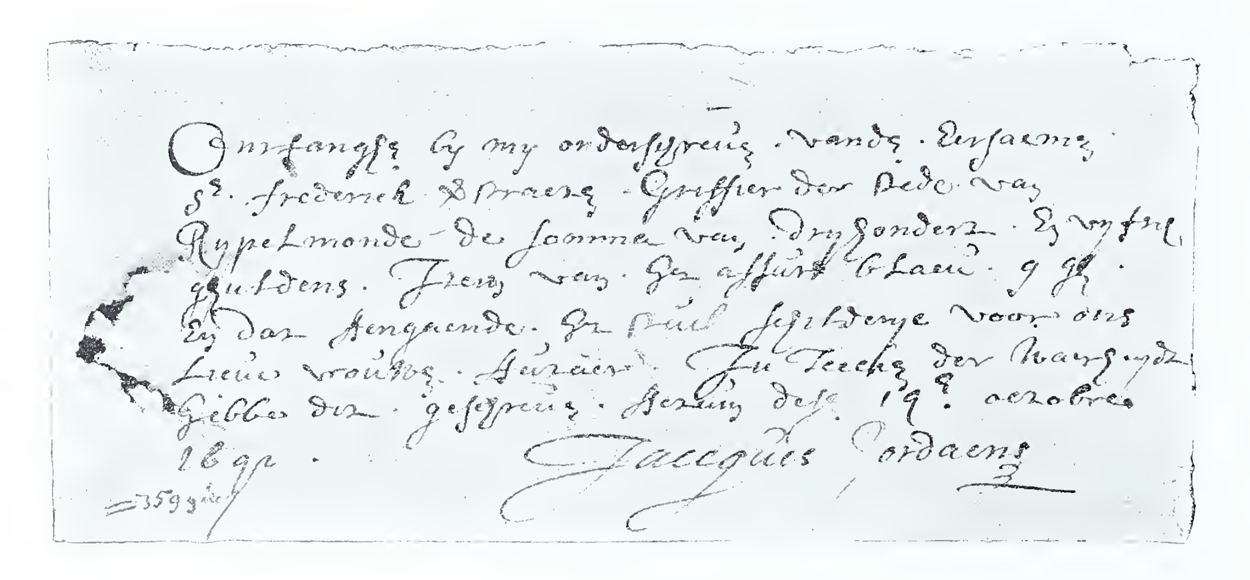
on lui paya un extra de neuf florins pour le „bleu d'azur" employé dans le tableau. La quittance, signée de la main du peintre, figure encore dans les archives de l'église. Nous en donnons le fac-simile ci-dessous et nous en transcrivons le texte néerlandais:

Ontvanghen by my onderschreven vanden Eersaemen Sr. Frederick Verstraeten Griffier der stede van Rypelmonde de somma van dryhondert en vyftich ghuldens. Item van het assur blaeu 9 gl. en dat aengaende het stuck schilderye voor ons Lieve Vrouwen Autaer. In teecken der waerheydt hebbe dit geschreven. Actum desen 14ⁿ Octobre 1642.

359 guld. Jaecques Jordaens.

Ce tableau fut emporté lors de la Révolution française par les commissaires de la République et donné en 1805 au Musée de Lyon qui le possède encore. Une copie, qui décorait l'autel de l'école dominicale annexée à l'église, fut restaurée en 1880 et placée dans l'église même. Elle passe pour l'original.

Jordaens a conçu la scène comme se déroulant devant la maison d'Elisabeth, un


Ontfanghen by my onderschreven vanden Eersaemen Sr. Frederick Verstraeten Griffier der stede van Rypelmonde de somma van dryhondert en vyftich ghuldens. Item van het assur blaeu 9 gl. en dat aengaende het stuck schilderye voor ons Lieve vrouwen Autaer. In teecken der waerheydt hebbe dit geschreven. Actum desen 14e octobre 1642.
Jaecques Jordaens
=359 gl.

édifice seigneurial en pierre blanche avec perron. Elisabeth vient à la rencontre de Marie au sommet de ce perron dont Marie vient de gravir la première marche. Joseph, porteur d'un sac de voyage, d'un bâton et d'une cruche d'étain, suit son épouse. Le mari d'Elisabeth, un vénérable vieillard, prend Joseph par la main. Elisabeth fait un accueil cordial à sa nièce, elle pose les bras sur ceux de la Vierge Marie comme pour lui faciliter la montée. Au pied du perron, à droite, l'âne, attaché à un pilier, se régale déjà d'une botte de gazon. Elisabeth porte une robe noire et une étoffe blanche sur la tête et les épaules; Marie, un chapeau de paille, une robe foncée sous une draperie rouge et bleue; Joachim une robe foncée et un manteau couleur d'or; Joseph est nu-tête, enveloppé dans un sarrau verdâtre qui lui tombe jusqu'aux genoux.

C'est une belle peinture, éclatante et radieuse de ton. Les personnages sont pleins de naturel; ils ont l'expression simple et franche de dignes bourgeois qui se revoient avec plaisir. Elisabeth et Joachim représentent un couple de la classe aisée; Joseph et Marie ont plutôt un air rustique. Pour sa *Visitation* Jordaens s'inspira d'une œuvre analogue de Rubens, non point de celle que son prédécesseur peignit sur le volet de droite de sa



L'ADORATION DES MAGES (Eglise Saint-Nicolas, Dixmude).

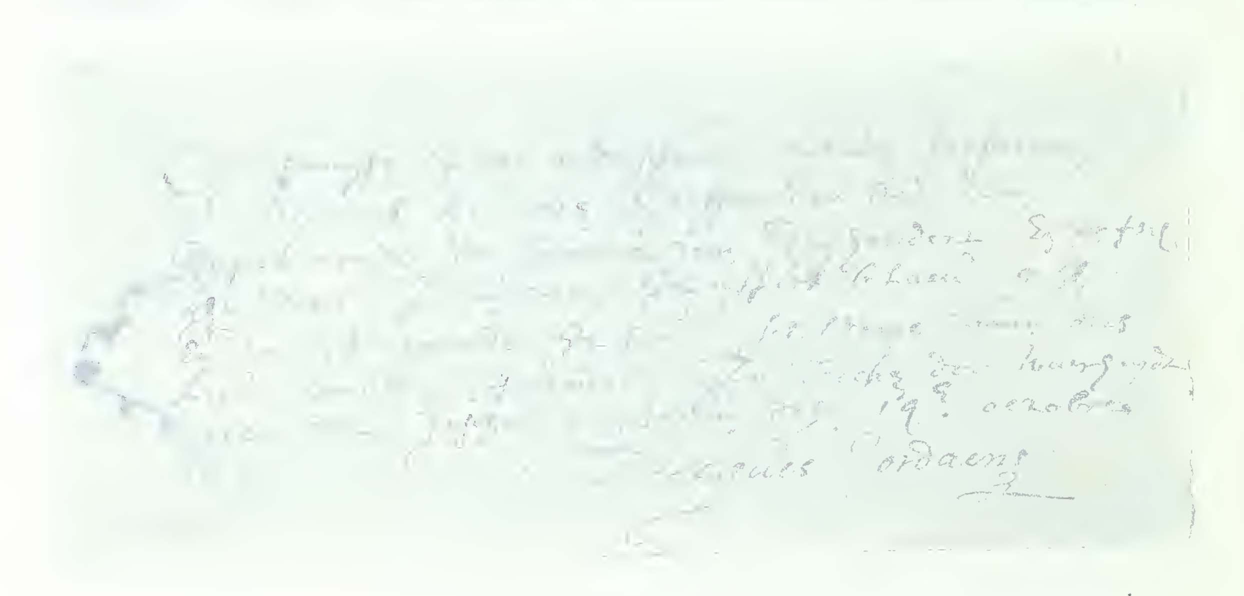
... employé dans le tableau. La quittance, ... dans les archives de l'église. Nous en donnons ... le texte néerlandais:

... Eersaemen Sr. Frederick Verstraeten Griffier ... dryhondert en vyftich ghuldens. ... schilderye voor ons Lieve Vrou... Autaer. ... Actum desen 14n Octobre 16...

Jaecque... ...rdaens.

... française par les commissaires de la ... possède encore. Une copie, qui ... restaurée en 1880 et placée ...

... Elisabeth, un



... perron. Elisabeth vient à la rencontre de Marie ... de gravir la première marche. Joseph, porteur ... l'âne ... voire ... robe ... couleur d'or ... genoux.

... avec ... Joseph et Marie ... analogue de ... droite de sa



Descente de Croix de la cathédrale d'Anvers, mais de la version qu'il fit graver par Pierre de Jode, Jordaens imita aussi la *Présentation au temple* peinte par Rubens sur le volet de droite du même triptique, pour le tableau qui se trouve au musée de Dresde.

L'ADORATION DES MAGES. DIXMUDE. — L'*Adoration des Mages* du maître-autel de la grande église de Dixmude est datée de 1644. L'autel fut construit en 1643-1644 par maître Jacques de Cocx, tailleur de pierres à Gand, pour 2850 livres parisis ou florins; Jordaens toucha pour son tableau la somme de 1800 florins. (1)

Dans cette œuvre aussi Jordaens suivit la tradition de Rubens et son *Adoration des Mages* est imitée de celle que le grand maître avait peinte en 1625 pour l'église de l'abbaye de Saint-Michel. A droite la Vierge est assise avec l'Enfant. Un mage s'agenouille devant elle. Un autre roi se tient debout, à droite de son compagnon. Le nègre occupe le milieu du tableau. Dans le haut la suite avec des chevaux et des chameaux. En bas à droite est couché le bœuf. Comme Rubens Jordaens voulait faire de cette scène une fête pour les yeux: de superbes atours portés par des princes, des figures décoratives dans un milieu fastueux. La Mère et l'enfant, les rois et leurs pages, les paysans exotiques avec leurs chevaux et leurs chameaux, enfin le bœuf et l'âne insépa-



L'ADORATION DES MAGES
(Dessin, Musée Plantin-Moretus, Anvers).

(1) Deze altaer is gemaeckt geweest door Meester Jacques de Cocx, steenhouwer te Gent en heeft gekost 2850 p(ond) p(arisis) (Diksmude, Kerkelijk Resolutieboeck 1645).

Betaelt Tobias Ryckaerts, schilder over Jordaens, schilder tot Antwerpen, over de leveringhe van schilderye in den hoogen oultaer 1800 p. p.

Item betaelt denzelven over zyne moeyenisse over 't procureeren dezelve schilderye 144 p. p.

En aen Galle, timmerman over het raem en de bespanning 36 p. p. Kirchenrechnung von Diksmude über das Dienstjahr 1643—1644. (Gazette de Diksmude, 1 novembre 1884, extrait du: ROBERT PIETERS, *Geschiedenis van Dixmude*. Page 218).

rables de cette scène, lui offrirent tout comme à son prédécesseur largement de quoi faire resplendir sa peinture. Mais il conçut ses couleurs d'une autre façon que Rubens. Celui-ci avait fait du mage agenouillé, vêtu d'un surplis blanc, le centre de cet opulent poème coloriste; Jordaens voulut et trouva quelque chose de plus extraordinaire. Il plaça le roi nègre au milieu du tableau et, tout comme Rubens, il le revêtit d'une robe verte; mais au lieu du vert clair il choisit un vert-bouteille foncé et comme il l'aurait fait sur du verre il fit jouer et ricocher d'éblouissants reflets métalliques sur l'étoffe, de telle sorte que là où elle est frappée par la lumière elle présente presque des moirures d'argent et que là où elle demeure dans l'ombre elle devient si sombre que l'on n'en distingue presque plus la couleur. Autour de cette tache de couleur aussi étrange que précieuse et puissante, il



PAUL ET BARNABÉ A LYSTRA (Musée de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne).

entasse les tons opulents plus ordinaires qui chantent et clament avec éclat, mais qui se fondent aisément en un harmonieux ensemble. Le roi agenouillé porte un manteau de soie blanche bordé d'or, à collet d'hermine, sur lequel s'enroulent une chaîne d'or et un ruban rouge; le mage debout est vêtu d'une tunique de toile blanche sur laquelle se drape le manteau d'un rouge écarlate. La Vierge a une robe rouge, du linge blanc, une draperie gris-bleu. Par-dessus ces tons éclatent et pétillent encore en accents sonores les visages rissolés des gens de la suite et des spectateurs, leurs bonnets rouges, leurs casaques bleues et, çà et là, un perroquet rouge, un cheval blanc, une tête de baudet blanc et gris, les têtes grises des chameaux et le superbe bœuf plus prodigieux encore que le magistral morceau analogue dans le tableau de Rubens, l'auxiliaire complaisant, le renfort toujours bien venu auquel Jordaens ne fait jamais appel en vain quand il a besoin de comparses

flamboyants. Par sa couleur ce tableau a la splendeur et la joie d'une fête; la lumière répandue avec la même profusion sur toutes les parties de cette vaste peinture et qui fait rayonner celle-ci d'argent ensoleillé, ajoute encore à ce caractère d'allégresse princière.

Jordaens se préoccupe moins de l'élégance et de la grâce de ses personnages mêmes. Si sa Vierge est une des plus avenantes figures qu'il peignit; si le roi à genoux a un visage vénérable; en revanche le monarque debout a l'air farouche et ne semble s'associer qu'à contre-cœur et de mauvaise grâce à ces marques de ferveur: il fait l'effet d'un rude loup de mer que l'on obligerait à balancer un encensoir. Le roi nègre qui se penche pour regarder Marie est tellement ahuri qu'il en perd tout décorum royal et qu'il va tout de travers.



PAUL ET BARNABÉ A LYSTRA (Dessin de la collection de M. Max Rooses, Anvers).

La suite et les spectateurs sont des gens du peuple, rieurs et narquois, bruyants et turbulents, d'aucuns sonnant même de la trompe, ébaubis ou ébaudis, témoignant chacun à sa façon l'impression que leur cause ce rare spectacle.

Mais cette allégresse brutale et pourtant cordiale ne nuit pas à la solennité, à la gloire ensoleillée de l'ensemble et l'œuvre s'impose comme une des merveilles dues au pinceau de Jordaens; pareille à une grandiose mosaïque où tout éclate en tons clairs et vifs, où tout vibre et pétille de lumière, bref où le coloris flamand célèbre un de ses plus formidables triomphes.

Sur le socle du vase posé devant le mage agenouillé, on lit l'inscription *Jac. Jord. 1644.* En 1736 le tableau fut lavé par Henri Pieters; en 1794 il fut emporté à Paris; le 30 mars

1816 on le replaça sur l'autel à Dixmude; en 1884 il fut restauré par M. Maillard d'Anvers.

Jordaens peignit et dessina plus d'une fois l'*Adoration des Mages*. Dans la vente Nicolas Nieuhof (Amsterdam, 1777) figura une *Adoration*, dont la composition concorde de façon saisissante avec celle du tableau de Dixmude.

A la vente des tableaux laissés par le peintre (La Haye, 1734) se trouvait un tableau représentant le même sujet, de 9 pieds 4 pouces sur 6 pieds 7 pouces, vendu pour 150 florins. C'est probablement le même tableau qui se trouve actuellement au Musée de Rotterdam. Au même Musée on voit le *Portement de la Croix*, formant le pendant de l'*Adoration des Mages* et qui parut aussi dans la vente de la succession du maître. Tous deux appartenaient à la collection du roi Guillaume II et furent mis en vente en 1850 et 1851. Ils reparurent lors de la vente Viruly van Vuren et Dalem (Amsterdam, 1880); ils furent offerts par M. C. E. Viruly au Musée d'Amsterdam. Ce sont deux tableaux de facture grossière et non de la main de Jordaens, quoique sortis de son atelier: le *Portement de la Croix*, surtout, est sombre, sans éclat ni couleur, avec des figures entassées; l'*Adoration* présente des parties richement colorées se détachant vigoureusement sur le ton de rouille de l'arrière-plan. Les deux tableaux semblent avoir été peints pendant les dernières années de Jordaens, sous son influence, mais par ses élèves.

Le Musée Plantin Moretus possède une *Adoration des Mages* offrant beaucoup d'analogie avec le tableau de Dixmude. La distribution de ce dessin est identiquement la même; l'attitude de certains des personnages diffère un peu, ainsi la Vierge presse l'Enfant du bras gauche et non du droit, le roi agenouillé ne tient le vase d'or que d'une main; les chameaux sont autrement placés; mais Jordaens a suivi en général la composition de son tableau. Le dessin est marqué: *1653 4 Avril. J. Jrds.*

PAUL ET BARNABÉ À LYSTRA. — Le tableau *Paul et Barnabé* du Musée de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne date de 1645. A l'arrière-plan, à gauche, se voit un temple devant lequel se dresse la statue de Jupiter. Sur les degrés du socle de la statue se tiennent Paul et Barnabé que les prêtres et le peuple acclament et à qui ils rendent les honneurs divins. Un prêtre balance l'encensoir devant eux, deux enfants portent des chandeliers. A l'avant-plan, à gauche, des serviteurs du temple mènent deux taureaux; on voit encore un personnage transvasant du vin d'une cruche dans un vase précieux, deux enfants qui portent des couronnes, un homme et une femme portant des vases sur la tête, un garçon jouant de la flûte, une mère et son enfant. A droite on voit une femme et un enfant offrant chacun une couronne, un paralytique tendant ses béquilles vers Paul et divers hommes et femmes dont plusieurs se sont juchés sur le socle d'une colonne et qui, avec d'autres, accoudés aux balustrades du temple, contemplent le spectacle. Paul est surpris et irrité: lui qui était venu prêcher contre l'idolâtrie, se voit lui-même l'objet d'un culte idolâtre. Il porte une main à sa tunique sur sa poitrine, de l'autre il fait un geste de protestation. Avec une expression d'épouvante il se détourne de la multitude aveuglée. Barnabé jette les bras en l'air, consterné et terrifié de ce qui se passe.

C'est un tableau bien composé et bien ordonné, dessiné et peint avec soin; la couleur est riche et abondante sans excès; l'éclairage assez froid à droite, devient plus ardent à gauche avec des tons fondus sur le corps de la femme portant l'amphore. L'expression et le geste de Paul et de Barnabé sont d'une vérité saisissante: plus passionnés chez le premier, plus sobres chez le second. Le sentiment de vénération et de confiance éprouvé pour le

pouvoir surhumain des prédicateurs de la foi nouvelle se lit dans l'attitude et le geste de la foule. Le tableau est marqué: *J. Jor. fecit 1645.*

Il figura dans une vente anonyme à Amsterdam le 30 août 1740, et aussi dans celle de Catherine Backx, veuve d'Allard de la Court (Leyde, 1766).

Jordaens a dû peindre un second tableau représentant le même sujet, mais de moindre dimension et en hauteur tandis que celui de Vienne est en largeur. Il faisait partie de la vente Pierre Leenders de Neufville (Amsterdam, 1765) et de celle de Nicolas Nieuhof (Amsterdam, 1777).

Un *Paul à Lystra* du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, portant le nom de Jordaens, lui est attribué par erreur.

L'auteur du présent ouvrage possède un dessin à la craie rouge et noire, avec des rehauts bleu-vert et blanc à l'aquarelle, dans lequel est traité le même sujet mais d'une manière très différente. La plupart des accessoires ont été maintenus, mais les groupes et certains personnages sont disposés autrement. C'est le plus grand dessin non seulement de Jordaens mais de n'importe quel autre peintre flamand, il mesure 73 sur 98 centimètres.

L'Albertina de Vienne possède un dessin du groupe des cinq personnes à droite du tableau, copié de celui-ci.

Saint Yves. Bruxelles. — Le *Saint-Yves* accueillant de pauvres plaideurs, du Musée de Bruxelles est daté de la même année 1645. Le saint jurisconsulte se trouve au milieu de son cabinet; il est complètement drapé dans une toge de velours rouge bordée d'hermine; la barbe et les cheveux sont longs et gris. Il lève la main droite et l'index, en haranguant les besoigneux qui l'appellent à leur aide. Ses clients se tiennent à droite près de l'entrée de la chambre; c'est une mère à genoux, tenant un enfant sur les bras, le petit caresse un chien sautant vers la femme; puis un paysan en sarrau bleu verdâtre, tenant son bonnet dans ses mains tendues en un geste suppliant; une paysanne à chapeau de paille et deux enfants auprès d'elle. A gauche trois commis sont assis à une table couverte d'un tapis rouge. Au-dessus de leurs têtes, dans des rayons, s'alignent des livres et des registres; on voit aussi un sac d'argent et quelques accessoires de bureau. Des marches menant vers le bas de la pièce, se précipite un chien. La scène se passe dans une vaste chambre dans le style de l'époque, avec une fenêtre au milieu de l'arrière-plan et une fenêtre ouverte du côté droit. La lumière pénètre à flots par la fenêtre et elle tombe chaude et éclatante sur les personnages à droite; elle s'affaiblit graduellement mais, dans tout le tableau, elle demeure douce et caressante. La scène est maintenue dans un ton mat interrompu seulement par le plein coup de lumière à droite. Les couleurs sont riches, le rouge domine, puis viennent le brun-jaune et le bleu-vert. L'artiste s'est ingénié à rendre le jeu de l'ardente lumière du soleil dans l'ombre discrète. Les formes et les tons sont fermes. Le tout forme une cordiale scène familiale qui se passe dans une maison de bourgeois, où les commis sont à la besogne, où de petites gens viennent mettre à contribution le personnage influent. Yves est une figure respectable, mais malgré son air grave et noble, il demeure néanmoins un homme d'affaires, un bon bourgeois, et il ne fait guère songer à un saint. Ce petit tableau de genre dans le goût religieux se recommande par une facture absolument réussie. On voit que Jordaens l'a soigné et caressé. Il est marqué: *J. Jord. fecit 1645.*

Il vint sous le marteau dans la vente Bruyníncx (Anvers, 1835) et fut adjugé à Gérard Legrelle. En 1898 Sedelmeyer le vendit au Musée de Bruxelles. Jordaens utilisa cette compo-

sition pour l'une des tapisseries de sa série des Proverbes, appartenant au prince Schwarzenberg, et qui lui fut commandée le 22 septembre 1644 par les tisserands de tapis Frans van Cotthem, Jan Cordys et Baudouin van Beveren. La tapisserie, représentant l'histoire de Saint Yves porte pour inscription: „Ingens est usura malum, mala pestis in urbe." (L'usure est un grand mal, une grave peste dans la ville).

Le Musée d'Anvers possède un tableau dont il fit l'acquisition, il y a quelques années en Angleterre, tableau qui traite le même sujet et qui fut peint à peu près à la même époque. Il décorait probablement un retable, car il est bien plus grand que l'autre et plus



SAINT YVES (Musée de Bruxelles).

haut que large. Le saint occupe de nouveau le milieu de la scène dans la même attitude et portant le même costume. Devant lui s'agenouille une femme portant un enfant sur les bras; à droite se tiennent un vieillard, une vieille paysanne et un couple d'enfants qui implorent l'assistance du saint avocat; à gauche un jeune homme lui tend une supplique, et un vieillard assiste à la scène. Au fond on voit une porte ouverte et une fenêtre grillée entre deux pilastres. Au bas à droite, un chien qui aboie aux suppliants, un roquet saute vers la femme à genoux. Une chaude lumière tombe sur le saint et sur les figures de gauche, les deux personnages de derrière sont dans un clair obscur. Comme le précédent ce tableau est maintenu dans une tonalité ardente tempérée par une surabondance d'ombres. La peinture a été légèrement noircie par le temps de sorte que la lumière est devenue brunâtre et



Valet amenant un cheval à son maître (Musée de Cassel).

...Proverbes, appartenant au prince Schwarzenberg, ...1644 par les tisserands de tapis Frans van Cotthem, ...La tapisserie, représentant l'histoire de Saint Yves ...malum, mala pestis in urbe." (L'usure est un ...

...dont il fit l'acquisition, il y a quelques années ...sujet et qui fut peint à peu près à la même ...car il est bien plus grand que l'autre et plus



haut que large... les ...ns qui ...pique, et un ...grillée entre ...roquet saute vers ...figures de gauche, ...précédent ce tableau ...d'ombres. La peinture ...est devenue brunâtre et



n'intervient plus avec la même splendeur. De même ici le saint est une figure impressionante avec sa toge rouge et les cheveux blancs encadrant l'austère visage.

Un tableau traitant le même sujet, se trouve au „Staendehaus" à Breslau; un autre vint sous le marteau dans la vente Cuypers de Rymenam (Bruxelles, 1813). Le Catalogue du Prince de Ligne (1794) renseigne un dessin, lavé de bistre, où saint Yves, entouré de divers solliciteurs, est assis à une table. Dans la vente J. J. de Raedt (Malines, 1839) figura un Saint Yves dont le catalogue fait cette mirifique description: „Un bureau de bienfaisance avec onze personnages. Des pauvres se présentent: parmi ceux-ci une belle femme qui se jette à genoux, tandis que les commis la recommandent de leur mieux. Ces commis sont Van Dyck, debout, Breughel de Velours, Heymann et Dullaert qui la recommandent de leur mieux." Le tableau mesurait 1 m. 52 sur 2 m. 06; donc à peu près le double de celui de Bruxelles.

Un tableau datant certes de la même époque et que Jordaens utilisa aussi comme modèle pour un des cartons de la série de tapisseries „les Proverbes", qui lui fut commandée le 22 septembre 1644, est le *Nègre menant un cheval à son maître*, du Musée de Cassel. La scène se place devant le perron d'un château dont l'entrée est ornée d'une colonnade. Près du castel, se tient le propriétaire, un personnage distingué, en pourpoint jaune, en chausses bouffantes, en hautes bottes à l'écuyère éperonnées. Il se drape dans un manteau noir à doublure, il est coiffé d'un bonnet à plume. Près de lui se tiennent une jeune femme en toilette noire, blanche et jaune, un chien de chasse et un valet qui verse de l'eau dans une auge. Au milieu du tableau figure comme groupe principal un nègre vêtu d'un ample sarrau jaune d'or, d'un bonnet et de bas blancs; il tient par la bride un cheval à selle rouge qui se cabre en lançant très haut les pattes de devant. A droite Mercure avec une draperie bleue qui lui couvre à peine la moitié du corps, coiffé d'un cabasset ailé bleu, et le caducée à la main. On ne saisit point trop l'intervention du dieu du commerce et des voleurs dans cette scène bourgeoise. Symbolise-t-il la profession de l'honorable châtelain ou bien le métier plus louche du maquignon? Quoiqu'il en soit c'est une scène bien ordonnée, pleine de radieuse lumière, de tons vifs et joyeux. Le cheval cabré est un animal superbe, à la tête jolie, aux mouvements élastiques, à la robe luisante. La crâne figure du gentilhomme, examinant la bête avec dignité, la jeune femme de mine si séduisante et le Mercure savoureusement brossé sont toutes figures bien vivantes, se détachant à souhait sur le ciel pur et sans nuages.

Jordaens utilisa une seconde fois le motif du cheval mené auprès de son maître, dans un des cartons qu'il exécuta en 1653 pour Carlo Vinck et qui servirent de modèles pour une suite de tapisseries qui se trouvent au palais impérial de Vienne. On y voit Mercure menant un cheval à Louis XIII, roi de France.

Un tableau religieux de cette période est la *Pieta* de la collection du consul Weber à Hambourg. Le Sauveur a été descendu de la croix et il gît à l'avant-plan complètement affaissé, le torse soulevé et maintenu par Marie-Madeleine. Des ombres d'un gris bleuâtre marbrent sa chair blanche; la tête se fond dans un vague crépuscule. La Madeleine éplorée est agenouillée auprès de lui, vêtue d'un méchant manteau jeté sur sa robe rouge. Une jeune femme ajuste le linceul aux pieds du Christ. La Vierge pleure et gémit, assise derrière le cadavre; elle est vêtue d'une robe bleu sombre, sur laquelle elle porte une draperie bleu clair. Elle tend une main, elle porte l'autre à sa poitrine. Sa détresse profonde est exprimée avec éloquence. Jean, les mains jointes, vêtu de rouge, est debout. Nicodème s'accoude à l'échelle, le menton dans sa main; il assiste à la scène avec Joseph d'Arimathie

et une vieille qui tient un bassin. Le ton de tout le tableau est clair et velouté, moelleux mais sans faiblesse. Plus que n'importe quelle autre de Jordaens, cette œuvre se rapproche de la manière de van Dyck non seulement sous le rapport du sentiment mais aussi sous celui de l'exécution. Elle provient de la collection du duc de Marlborough.

Peintures vendues à Martin van Langenhoven. La manière de peindre de Jordaens. — Durant les années 1646-1648 des commandes particulièrement importantes furent faites à Jordaens. En 1646 il vendit cinq tableaux à la fois à Martin van Langenhoven. Le fait nous est connu par un acte notarié faisant partie des archives communales d'Anvers. (1) Il en résulte que le 28 Août 1648 le peintre se présenta au domicile du notaire van Cantelbeek et déclara que les cinq tableaux que Martin van Langenhoven lui avait achetés, plus de deux ans auparavant avaient été peints, repeints et „surpeints" de sa main, à telle enseigne que s'il lui était arrivé de traiter encore antérieurement les mêmes sujets, il n'en tenait pas moins lesdits tableaux pour de l'ouvrage original. D'après les termes de l'acte, que son style notarial et prolixe ne rend pas un modèle de clarté, Jordaens a donc dû garantir l'originalité des tableaux dont il entama la confection vers 1646, qu'il acheva et livra ensuite et qui étaient: *Comme chantent les vieux les jeunes piaillent....; Candaule, Argus et Vulcain.* Voilà donc les titres de quatre des cinq tableaux vendus et une déclaration du peintre concernant ses diverses manières de peindre. Il y avait des tableaux qu'il achevait sans recourir à n'importe quelle aide; il y en avait qu'il faisait copier et dans lesquels il corrigeait et améliorait ce qui lui plaisait moins dans les œuvres antérieures et qu'il retouchait, repeignait et „surpeignait" au point qu'ils pouvaient passer pour son propre ouvrage. Et en effet nous trouvons des versions de ses sujets de prédilection, qui existent à plus d'un exemplaire et qui présentent des variantes plus ou moins importantes. Il est vrai aussi qu'il traita plusieurs fois le même sujet sans recourir à la moindre collaboration. Mais il n'est pas moins avéré que certains tableaux catalogués sous son nom et qui sortirent en effet de son atelier furent en réalité peints par ses élèves et qu'ils répètent une œuvre du maître plus ou moins modifiée et sans que celui-ci y ait seulement mis la main. Il a collaboré dans une certaine mesure à d'autres tableaux sans que l'on puisse dire qu'il en ait fait son œuvre propre. De tels usages régnaient dans d'autres ateliers anversois de son temps pour ne citer que celui de Rubens. On comprend facilement que si les peintres trouvaient leur avantage dans de telles pratiques ils rencontraient parfois aussi des acheteurs qui mettaient en doute l'authenticité absolue et la parfaite originalité des ouvrages fabriqués ainsi et qui refusaient même de les accepter pour de bonne marchandise. D'autres acheteurs admettaient la collaboration de ces aides mais ils faisaient aussi leur prix en conséquence. Cela résulte de l'acte notarial passé, en 1648, par Jordaens et Jean Philips Silvercron, et dont nous parlerons plus loin. Ces pratiques avaient encore pour conséquence

(1) *25 Augustus 1648.* — Compareerde in propren persoone Sr. Jacques Jordaens constschilder alhier my notaris bekent, Ende heeft hij comparant voor de gerechte waerheyt geseyt, verclaert ende, geaffirmeert, waerachtig te sijne dat de vyff stucken schilderye die Sr. Martinus van Langenhoven van hem comparant heeft gecocht bat dan twee jaeren geleden geheelycken van zyn eygen hant geschildert herschildert ende verandert zyn in dier voeghen dat niettegenstaende van hem comparant den selven zinne noch voor dato geschildert is geweest, naer welckers consept de selve huer beginsel ontfangen hebben, door het welcke hy comparant gemoveert zynde, heeft de selve laeten copieren, ende omme te verbeteren ende te amplieren tgene hem comparant int voorgaende misnoegde, heeft die veranderende alle met zyn eygen hant geschildert, overschildert ende herschildert, in der vuegen dat hy comparant die hout voor principalen, zoo goet als zyne andere ordinaere wercken, te weten het stuck zoo doude zongen ende candaula, den argus ende den vulcanus heeft hij comparant van eerst aen begonst, sonder argelist. Aldus gedaen ten woonhuyse mijns notaris ter presentien van Guilliam van Craesbeck meester van Zyne Majesteyts munte ende Gaspar van Cantelbeck coopman, inwoonderen deser stadt als getuygen hiertoe geroepen ende versocht.

Jacques Jordaens.
H. van Cantelbeck, notaris.

Communiqué par M. F. Jos. van den Branden, Archiviste de la ville d'Anvers.

de compromettre la réputation de l'artiste en faisant passer pour son œuvre des tableaux indignes de lui. On rencontre dans la plupart des Musées des œuvres de Jordaens, lesquelles, sans être toutes de premier ordre ont pourtant été peintes de sa main; mais lorsqu'on a l'occasion de voir les innombrables tableaux qui lui sont attribués dans les collections particulières, on est littéralement consterné par la profusion d'ouvrages de valeur infime, présentant quelque chose de sa manière, traitant des sujets interprétés par lui, dans lesquels on retrouve même des traits qui le caractérisent, qui portent son nom et qui ne sont absolument pas de lui, mais bien d'élèves, d'aides, d'imitateurs, de copistes. Nous ne savons pas quels étaient ces auxiliaires mais nous ne perdons pas grand chose à ignorer leur nom; en effet la plupart de ces tableaux sont dépourvus de toute valeur artistique: pas de maître à suivre aussi difficilement que Jordaens.

Tableaux commandés par Silvercron pour Christine, reine de Suède. — Le 21 avril 1648 Jean Philippe Silvercron, demeurant à La Haye, commanda tant en son nom qu'en celui de Henri Hondius, trente-cinq tableaux dont les sujets devaient être désignés par la suite. Ils devaient mesurer 3 aunes et un quart et demi de largeur et $4\frac{1}{2}$ aunes et un demi quart de hauteur. Ils étaient destinés à orner un plafond vu qu'ils devraient été exécutés en raccourci. Chaque tableau serait payé 80 livres de Flandre ou 480 florins; soit pour tout le travail 16.800 florins ou environ 100.000 francs de notre monnaie. Ils devaient être terminés au plus tard le premier mai 1649. L'artiste s'engageait „à les peindre soigneusement en partie lui-même, et à les faire peindre en partie par d'autres, comme lui, Jordaens le jugerait bon. Et ce qui sera peint par d'autres il s'engage à le repeindre de telle sorte que ce soit tenu pour le propre ouvrage du Signor Jordaens, et aussi à le signer de sa marque et de son nom". (1)


PIÉTA (M. le Consul Weber, Hambourg).

Nous ignorons quel sujet traitaient ces 35 tableaux. Il est presque hors de doute qu'ils formaient une série et qu'ils étaient destinés à un personnage important. Si nous recherchons les ouvrages importants exécutés à cette époque par Jordaens et si nous notons aussi quels furent les intermédiaires par l'entremise de qui la commande fut faite nous pouvons en conclure que cet ouvrage considérable fut exécuté pour le compte de Christine, reine de Suède. La capricieuse souveraine qui abdiqua en 1654 à l'âge de 29 ans, avait, au dire de Sandrart son contemporain, fait peindre „une salle spacieuse par Jordaens et l'artiste s'était acquis beaucoup d'honneur par ce travail". Sandrart ne dit pas ce que représentaient ces peintures, ni combien de tableaux elles comportaient; nous ignorons aussi ce qu'elles sont devenues.

Les noms des intermédiaires nous font supposer qu'elles furent exécutées pour la reine

(1) Wel ende curieuslijck ten deele zelffs te schilderen ende ten deele door andere, sooals het bequaemst door hem Jordaens goet gevonden sal worden. Ende 't gene door andere geschildert zal wesen blijft hij gehouden zoo te overschilderen dat het voor zijn Signors Jordaens eygen werck gehouden sal worden ende overzulx zijnen naem ende teeckeninge daer onder te stellen.
F. Jos. van den Branden, ouvrage cité. Page 828.

Christine. En effet, le Silvercron avec qui négocia Jordaens, n'était autre que Jean Philippe de Bommaerts, correspondant suédois, plus tard Commissaire de la Suède, en Hollande, qui est renseigné en 1651-1652 comme habitant La Haye. Il était le gendre de Pierre Spierinx Silvercron, seigneur de Norsholm, qui de 1633 à 1667 fut, à La Haye, premier Conseiller de la légation suédoise et plus tard Résident pour la Suède. (1) Celui-ci était grand amateur d'art et il envoya entr'autres à sa souveraine, pour sa collection, nombre de tableaux de Gérard Dou. (2)

En 1648 Jean Philippe Silvercron était à peine âgé de 18 ans, il intervenait donc certainement en lieu et place de son père. Henri Hondius était un graveur hollandais, qui reproduisit les portraits de divers Suédois célèbres de cette époque; il fut sans doute adjoint comme conseiller au jeune Jean Philippe. Ces deux hommes se trouvant en relations directes avec la cour de Christine de Suède il y a donc lieu d'en déduire qu'ils avaient traité avec Jordaens au nom de cette princesse. Cette hypothèse est d'autant plus admissible que Christine — à ce que rapporte Sandrart — n'avait pas seulement fait décorer une salle par Jordaens, mais qu'elle le connaissait personnellement et qu'elle était en relations avec lui, ainsi que nous le tenons de sources autorisées. Déjà en 1645, alors qu'elle n'était âgée que de 19 ans, à sa demande et par l'intermédiaire de Harald Appelbom, le suédois Georges Waldou, ancien élève de Sandrart, fut placé comme élève chez Jordaens. La lettre, par laquelle elle recommande son protégé existe encore et nous en donnons la traduction ci-dessous. (3)

Nous ignorons ce que sont devenus les trente-cinq tableaux. Le connaisseur le plus autorisé des œuvres d'art qui se trouvent en Suède, M. Olof Granberg nous assure qu'ils n'arrivèrent jamais à destination et qu'en 1654, lorsque Christine quitta son pays elle ne possédait pas une seule œuvre de Jordaens.

Sur le portrait de Jordaens édité par Jean Meyssens en 1649, on lit que Jordaens „a faict les belles choses racourtantes pour le Roy de Suède". Par ces figures en raccourcis il faut entendre évidemment des peintures pour plafonds; c'est par erreur qu'on aura écrit le „Roy de Suède" au lieu de la Reine.

Sandrart et Houbraken affirment que Jordaens peignit douze tableaux de la Passion pour le roi de Suède, Charles Gustave (1654-1660) mais ces œuvres furent certainement

(1) Dr. G. W. KERNKAMP, *Verslag van een onderzoek in Zweden en Noorwegen en Denemarken naar Archivalia belangrijk voor de geschiedenis van Nederland*, pages 67 et passim.

(2) SANDRART, *Der Teutschen Academie*, page 321.

(3) CHRISTINE, par la grâce de Dieu, Reine de Suède........

Notre grâce et bon plaisir en espérant en Dieu le tout-Puissant!

Nous ne voulons par vous laisser ignorer, Harald Appelbom, que nous avons recommandé, il y a quelque temps, au résident Spiring le fils de notre chef de cuisine, s'appellant Georg Waldou, pour qu'il étudie l'art de peindre en Hollande. Nous apprenons qu'il fait de bons progrès c'est pourquoi nous souhaitons qu'il y continue, afin qu'il apprenne ex fundamento l'art susdit et ainsi nous rende à l'avenir quelque service. Le résident Spiring vient de remettre son rapport concernant le dit Waldou, n'ayant pas l'occasion d'étudier à Amsterdam, où il demeure et ne pouvant pas être envoyé encore en Italie ou en d'autres pays étrangers, à cause de sa jeunesse, il (Spiring) juge convenable qu'il soit envoyé à Anvers, où il y a d'éminents peintres, surtout un qui se nomme Jordan. Cependant comme le résident Spiring habite constamment la Haye et comme l'occasion lui manque de s'entendre sur les exercices de Waldou, vous, demeurant à Amsterdam et ayant sous la main Waldou et le résident Michel Le Blon, avec lequel Spiring jusqu'ici à fréquemment échangé les lettres à ce sujet, pouvez plus facilement le faire; c'est pourquoi nous vous imposons et commandons de vous concerter avec le dit Le Blon afin que le susdit Waldou soit admis pendant deux ou trois années à s'exercer dans l'art de peindre chez le dit Jordan de telle sorte qu'il apprenne bien tout ce que lui manque encore dans les fondements de l'art se perfectionne dans les histoires grandes, petites et moyennes dans le paysage et dans toutes autres choses nécessaires. Mais comme l'art s'apprend le mieux d'après de bons et vrais originaux, qui en font concevoir et comprendre toute la théorie, il faut qu'il soit convenu avec Jordan, combien son élève lui paiera. Il faut aussi que vous traitiez de ce dont il aura besoin pour son entretien, son logis et pour toute autre chose, ainsi que pour ses études et aussi de ce dont tout d'abord il pourra avoir besoin pour s'installer chez Jordan à Anvers. Nous avons écrit là-dessus à Spiring, pour lui dire de ne manquer en cela ni à vous ni à Waldou. Et tenez le vous pour recommandé que le susdit Waldou fasse son voyage en toute sûreté, exhortez le de se garer de la religion papiste, ainsi que d'autres maux qui pourraient lui devenir funestes. L'œuvre qu'il fait sous les auspices de son maître on peut l'envoyer ici à l'occasion et successivement.

Nous vous avons chargé de cela et nous vous recommandons gracieusement à Dieu le Tout-Puissant.

STOKHOLM, le 19 août 1645. (Signé) CHRISTINE.

exécutées après 1649. Nous ne savons pas non plus ce que sont devenus ces tableaux.

Nous avons déjà rapporté que Jordaens peignit pour la reine de Suède une Histoire de Psyché, sous forme de plafond, laquelle ne fut point livrée. Nous trouvons cette peinture décrite ainsi dans le catalogue des œuvres laissées par le peintre: „un grand tableau carré, avec quatre grands Tableaux obliques, servant à un Plafond pour une grande Chambre, et représentant l'Histoire de Psyché, peinte par Jordaens pour la Reine Christine de Suède, en tout d'une longueur de 24 pieds et d'une largeur de 22 pieds". (1) Ce plafond fut vendu 150 florins. Comme nous l'avons déjà dit on ignore ce que cette œuvre est devenue.

Comme chantaient les Vieux. Munich. — Nous sommes mieux renseignés quant aux cinq tableaux achetés en 1646 par Martin van Langenhoven, ou du moins quant à trois desdits tableaux. Durant ces années de 1640 à 1650, Jordaens traita encore plus d'une fois son sujet favori: *Les jeunes piaillent comme chantaient les vieux*. Outre la version qui figure dans l'acte de vente de Martin van Langenhoven, il en est mentionné une autre que le peintre vendit en 1645 à un certain Jérôme de Lange. Le 13 décembre de cette année, les Bourgmestre et Echevins prirent connaissance d'une requête dans laquelle Jordaens les informe que Jérôme de Lange lui avait acheté „certain morceau de peinture du sujet *Comme chantaient les vieux piaillent les jeunes* pour la somme de cinq cents florins, pour le compte à ce qu'il disait de J. Baert, demeurant à Haerlem". (2) Le 28 ou le 29 juin 1645 le tableau était achevé et de Lange en avait pris livraison. En décembre le tableau était encore chez celui-ci; mais quoique Jordaens l'eût invité plusieurs fois à lui en payer le prix, de Lange demeurait toujours en défaut en alléguant que Baert refusait d'accepter le tableau. Jordaens déclare ne point admettre la raison invoquée par son client, et demande au magistrat de lui faire obtenir gain de cause. (3)

Un des exemplaires de *Les jeunes piaillent* est daté de 1646 et représente probablement le tableau de Martin van Langenhoven. Il appartient à la Pinacothèque de Munich et se distingue de toutes les autres versions du même sujet. A première vue on croirait à un *Banquet de la Fève* et, en effet, si le grand-père était coiffé d'une couronne au lieu d'un bonnet de velours, et s'il n'y avait à ses côtés un petit garçon en train de chanter, le tableau concorderait absolument avec les versions connues du *Roi boit*. Au premier plan, assis devant la table, figure aussi le jeune lansquenet tendant une coupe de vin vers le vieil amphytrion; celui-ci ne tient plus une feuille de papier à musique, mais bien un pot à vin; à la vérité ils chantent aussi, mais leur occupation principale consiste plutôt à boire. Derrière la table un gaillard debout, brandissant une cruche, clame à tue-tête; une délicieuse figure de femme derrière la table et tenant, elle aussi, le verre à la main, évoque la reine des Festins d'Epiphanie. A gauche un gaillard prend par le menton une appétissante commère qui ne se rebiffe pas trop. Tous les personnages suggèrent bien plus les turbulents déduits d'une Veillée des Rois que la joie paisible d'une famille chantant en chœur. Jordaens a évidemment fondu les deux sujets en un seul et a montré ses convives chantant et buvant à la fois. Son tableau pourrait s'intituler „Vive la joie!" Il n'en a jamais peint de plus animé. Les personnages n'y sont pas moins bruyants que dans une *Fête des Rois*, mais la scène

(1) Een groot vierkant Stuk, met vier groote schuynsche Stukken, dienende voor een Blaffon tegens de Solder van een groote Kaamer, verbeeldende de Historie van Psyche, door Jordaens geschildert voor de Koningin Christina van Sweeden, te saamen in de lengte 24 voet en breedte 22 voet.

(2) Seker stuck schilderye van het subject Soo d'oude songen soo pijpen de jonge, voor ende mits de somme van vijff hondert gulden, voor rekeninge soo hij seyde van J. Baert, woonachtig tot Haerlem.

(3) Archives de la ville d'Anvers. Communiqué par M. l'archiviste F. Jos. van den Branden.

ne présente point un de ces détails répugnants que le peintre ne nous montre que trop souvent dans ses Banquets de la Fève. Un reflet doré est répandu sur le tout; à gauche ce ton devient plutôt cuivreux, à droite il s'assombrit. La lumière n'a point d'éclat brutal, elle est moelleuse et veloutée: les ombres sont transparentes. Ce tableau est un des plus importants chefs-d'œuvre de Jordaens.

La même scène est représentée à quelques variantes près et avec à peu près les mêmes personnages dans un dessin que possède le British Museum (Voir la reproduction de celui-ci à la page 81).

LE ROI CANDAULE. — *Le Candaule*, livré en 1646 à Martin van Langenhoven, est un tableau qui se trouve au Musée de Stockholm. Il représente le premier acte de l'histoire tragi-comique, qui se passa dans l'antiquité au royaume de Lydie. Le roi de ce pays, Candaule, avait une femme dont il ne se lassait pas de vanter la beauté sans pareille. Un de ses courtisans, appelé Gygès, s'était montré un peu sceptique en écoutant tous ces éloges et le prince, piqué au jeu, lui proposa de s'assurer par ses propres yeux de la vérité de ses paroles. Il cacha son favori dans la chambre à coucher de sa femme à l'heure où celle-ci allait se mettre au lit, et fournit donc à l'incrédule l'occasion de voir la reine dans le plus simple appareil. Ayant appris ce qui s'était passé la dame fut si outrée de l'impudence de son époux qu'elle s'en fut trouver Gygès et le mit dans l'alternative de tuer Candaule et de l'épouser ou bien d'être tué lui-même. Gygès n'hésita point: il assassina le roi, épousa la veuve et monta sur le trône.



LA RÈVE (M. Kleinberger, Paris).

Telle est l'histoire. A Jordaens elle ne devait fournir qu'un moment de véritable intérêt: celui de l'indiscrétion des deux hommes. Il a souligné délibérément l'action irréfléchie du monarque et il a poussé la chose le plus loin possible sans tomber dans l'indécence; il est manifeste que le peintre s'est complu malicieusement à garder l'équilibre sur l'extrême bord du précipice. La reine a laissé tomber ses derniers voiles, elle tient son linge sur le bras, elle est coiffée de son bonnet de nuit, un collier de perles orne son cou: voilà en

quoi se résume toute sa toilette. Elle s'offre dans son éblouissante nudité; elle met un pied sur une escabelle qui lui servira à atteindre son lit, un lit à rideaux d'un rouge foncé et à pilastres d'or. Elle tourne à moitié le visage non pas du côté où sont cachés les deux hommes et où elle les découvrirait mais vers les spectateurs qui pourront admirer ce délicieux minois. Un coin du tableau témoigne de nouveau du penchant de Jordaens à une gaillardise un peu triviale. A côté de l'adorable épouse du roi on remarque un vase intime fait de verre, sans doute afin de mieux nous montrer que la dame vient de s'en servir. A droite sont les deux espions: l'effronté Gygès qui ébloui par la splendeur inégalée du spectacle, dépouille toute retenue et avance avidement la tête par la fente du rideau; et



ARGUS ET MERCURE (Madame Ch. Wouters, Anvers).

Candaule le majestueux imbécile qui, coiffé de la couronne, avance la tête par-dessus l'épaule de son ministre.

Jordaens tenait cette fois l'occasion de peindre une femme réalisant son idéal: un adorable minois et un corps moelleux comme un duvet, un dos potelé sans exagération, se ramassant en plis savoureux depuis les épaules jusqu'aux hanches et se déployant sous les hanches en ces chairs opulentes et épanouies, que les mères anversoises, parlant des formes potelées de leurs enfants, appellent, en flamand, de la „chair à saucisses"; enfin des jambes agréablement fuselées et se rattachant vigoureusement aux rondeurs jumelles qui les surplombent. C'est bien la femme telle que Jordaens la rêvait dans toute sa beauté et

avec tous ses appas. Nulle part même il ne nous l'a mieux montrée qu'ici. Mais il n'a pas seulement choisi ce modèle pour l'amour des plantureuses formes d'une femme selon son cœur, il a voulu aussi se réjouir à l'éclat qui rayonne de cette chair opulente et de ce derme éblouissant. Jamais il n'offrit à notre admiration une telle splendeur de clarté, un tel trésor de teintes. Sans vergogne et sans contrainte il nous a dévoilé la merveille dont Candaule était si fier, et sur laquelle lui aussi a tenu à nous faire arrêter des regards enthousiastes. Le dos forme une masse étonnamment lumineuse se fondant avec le linge blanc que la reine porte sur le bras et alternant aussi avec les tons plus crus de ce linge. De chaudes ombres transparentes réfugiées dans les plis de la chair, du linge et dans les surfaces fuyantes des raccourcis font encore ressortir cette clarté, la rehaussent et l'avivent d'une façon plus intense. Cette appétissante créature absorbe toute la scène; son éclat rejette tout le reste dans l'ombre. Les deux hommes dans leur cachette et tout l'arrière-plan sont traités en un ton si sombre qu'ils en sont comme effacés et qu'ils perdent tout intérêt: ils ne servent plus que de repoussoir.

Il est hors de doute que ce tableau fut peint en 1646 et vendu cette année même à Martin van Langenhoven. De ses destinées ultérieures nous savons seulement qu'en 1872 il fut donné au Musée de Stockholm par le comte A. Bielke dans la famille de qui il se trouvait déjà depuis longtemps.

Jordaens ne peignit ce sujet qu'une seule fois. On rencontre, il est vrai, à la Pinacothèque de Munich une *Vue de Musée* (Charles Emmanuel Bizet, N°. 934) datée de 1666 et dans laquelle Jordaens a peint un groupe, Mercure, deux Muses et trois cupidons, contemplant un tableau sur lequel est représentée aussi l'aventure de Candaule, mais le groupement des héros de cette aventure est tout autre ici que dans le tableau de Stockholm et cette miniature ne prouve en rien l'existence d'un tableau de plus grand format traité de la même façon.

LE RÊVE. — *Le Rêve ou l'apparition nocturne,* présente sous certains rapports une grande analogie avec l'histoire de Candaule. Pendant son sommeil un homme rêve d'une femme qui lui apparaît dans un nuage. Elle est complètement nue, et, de même que l'épouse de Candaule, elle est vue de dos; le devant du corps est masqué par un linge. Dans son émoi le dormeur a renversé la table de nuit; le pot de chambre et le bougeoir gisent sur le parquet. A gauche un homme et une femme assistent avec surprise à cette scène. Le premier tient une chandelle allumée éclairant en plein son visage et celui de la femme et qui projette l'ombre de sa main sur le panneau de la porte entr'ouverte. Le Musée de Schwerin possède un exemplaire de ce tableau dans lequel la femme nue peut rivaliser au point de vue de la merveilleuse peinture, avec celle de Candaule.

Une deuxième version de moindre intérêt figura dans la vente Thoré (Burger) (Paris, 1892) et dans celle de Van Hal (Anvers, 1836). En 1905, elle appartenait à M. Kleinberg de Paris, qui l'exposa à Anvers.

ARGUS ET MERCURE. — Le troisième tableau acheté par Martin van Langenhoven est un *Argus.* Jordaens puisa plus d'un sujet de tableau dans l'histoire du gardien d'Io, et nous ne saurions préciser l'épisode dont il est question ici. Dans tous les cas il s'agit d'une des illustrations les plus réussies de la légende. Celle-ci est bien connue. Poussée par la jalousie, Junon, l'épouse de Jupiter, métamorphosa en génisse, Io, aimée du maître des dieux, et lui donna pour gardien Argus aux cent yeux. Jupiter chargea Mercure d'endormir

Argus aux sons de sa flûte, puis de le tuer à coups de pierre et d'enlever Io. Jordaens apporte une modification à la fable. Il fait périr Argus par l'épée.

La version la plus importante de ce sujet semble être celle que Jordaens fit graver par Schelte a Bolswert. Quatre vaches sont en train de paître dans un paysage fertile au bord d'une rivière. Argus est assis sur un talus non loin d'Io changée en vache blanche. Son chien est près de lui. A ses pieds Mercure tire du fourreau le glaive avec lequel il va tuer Argus; il a déposé sur le sol la flûte avec laquelle il l'a endormi.

Le tableau représentant la même scène dans un paysage un peu modifié, se trouve au Musée de Lyon. En le comparant à la gravure on constate qu'il a été fortement raccourci du haut et des deux côtés. Ainsi il a été amputé de la majeure partie du paysage et de l'arrière-train de la vache de gauche. La peinture est brune de ton, la touche moelleuse mais un peu rude, les animaux sont bien brossés, mais sans rien de magistral. Mercure se détache avantageusement sur le fond sombre et ardent. Ce tableau appartenait naguère à la collection de Cévry, qui passa dans les mains de Dehon, à qui il fut acheté pour le Musée de Lyon.

Un autre tableau représentant le même sujet appartient à Sir Archibald Campbell à Garscube (1). Waagen ne le trouve pas si éclatant de couleur que le tableau l'Enfant prodigue (?) de Dresde, mais bon et original tout de même.

Jordaens ne traita pas exclusivement cette seule scène de l'histoire d'Argus; il en représenta tous les épisodes. Un des premiers se rencontre sur un tableautin daté de 1640 et qui se trouvait en 1905, en vente chez un marchand bruxellois. Argus se tient avec Io dans un paysage; deux nymphes et un Fleuve étoffent la scène. Ce petit tableau a pour pendant Mercure endormant Argus aux sons de sa flûte. Ces deux œuvrettes sont agréables et soignées, quoique un peu sombres de ton.

Une autre scène, antérieure à celle de la gravure, est traitée dans un tableau de dimension réduite appartenant à M. Paul Meyerheim de Berlin et représentant Mercure arrivant parmi les bergers. La figure du dieu est d'une rare élégance. Un autre épisode est traité dans un tableautin appartenant à M. Delbeke d'Anvers; on y voit Mercure, à peine arrivé et qui s'approche d'Argus au milieu de son troupeau. Une autre scène encore de la légende figure dans un tableau de la vente Menke (Anvers, 1904) et portant l'inscription *J. Jord. fecit 1647*. On y voit Mercure jouant de la flûte aux côtés d'Argus, qui s'assoupit. Derrière lui, un peu plus haut, se trouvent Io et trois autres vaches. A gauche, sur le bord d'une rivière, des arbres et au premier plan quatre moutons, un chien et une chèvre. Le tableau d'une chaude tonalité n'a guère de valeur artistique.

Après que Mercure a tiré son glaive du fourreau il l'aiguise sur un rocher. C'est cette scène que Jordaens représente dans une composition de plus d'importance, appartenant à M[me] Charles Wauters, d'Anvers, et que tout indique avoir été peinte à la première époque du maître.

Un autre moment encore de l'aventure d'Argus et de Mercure est illustré dans un tableau de moindre valeur que possède l'Ermitage de Saint-Pétersbourg; Mercure a déjà levé le glaive pour abattre la tête d'Argus endormi. La scène se passe dans un paysage étoffé par Io et d'autres vaches.

Jordaens traita la même scène dans une eau-forte qu'il data de 1652. Argus dort la tête posée sur un quartier de roc. Mercure, un genou sur la pierre, a levé le glaive pour

(1) WAAGEN, *Art. Treasures in Great Britain*, III. 292.

tuer le dormeur. Le bâton d'Argus gît par terre, son chien aboie au meurtrier. De l'autre côté apparaît la tête de la vache Io.

Un tableau appartenant à M. G. Hulin, de Gand, représente la même scène. Le troupeau est composé de six vaches, deux à gauche, quatre à droite. La peinture est savoureuse, le ton chaud et éclatant, le coloris superbe. Ce tableau provient de la collection du comte de Shrewsbury à Alton Towers.

Divers ouvrages provenant de ventes du XVIII[e] siècle représentent ce même épisode: Mercure sur le point de décapiter Argus.

En 1902 on offrit en vente au Musée d'Anvers un tableautin de minime valeur: Argus tué. A droite et à gauche on voit des vaches, à l'avant-plan le cadavre d'Argus décapité.



MERCURE ET ARGUS (M. Georges Hulin, Gand).

Junon adapte les yeux du défunt à la queue du paon. Ce tableau fut vendu le 21 novembre 1905 à Leipzig chez Rodolphe Lepke.

Dans la vente Johan van der Marck (Amsterdam, 1773) figura un tableau décrit comme suit: „Junon est représentée debout, appuyée contre une vache blanche; Argus sur une hauteur appuyé sur un bâton, à côté de quatre vaches et d'un chien qui aboie; à l'avant-plan est couchée une vache bigarrée. Le tout dans un paysage. Dans les nuages le char de Junon attelé de deux paons."

A la vente mortuaire de Jordaens figura un tableau catalogué sous le seul nom d'*Argus*.

Ce qui détermina sans doute Jordaens à traiter si souvent la même fable dans ses multiples épisodes, fut l'occasion qu'elle lui offrait de peindre la belle Io métamorphosée en vache et aussi tout le troupeau gardé par Argus. Hommes et dieux lui étaient fournis à l'envi; mais les aventures où les animaux tiennent le premier rôle sont plus rares et Jordaens ayant trouvé un de ces sujets il ne le lâcha pour ainsi dire plus.

VULCAIN. — On ne sait pas grand chose du quatrième tableau vendu par Jordaens à Martin van Langenhoven, et intitulé *Vulcain*. Traitait-il le même sujet que les *Armes d'Achille*, qui figura dans la vente après décès de Jordaens (La Haye, 1734) et que l'esquisse de *Thétis recevant les Armes d'Achille* de la collection Nourri (Paris, 1785)? Nous ne pouvons répondre à cette question.

LA CONVERSION DE SAINT-PAUL. — Il est pertinemment prouvé qu'un tableau considéré comme perdu fut peint de 1640 à 1649; je veux parler de la *Conversion de Saint-Paul*



HERCULE, VAINQUEUR D'ACHELOÜS (Musée de Copenhague).

exécutée pour l'autel de ce saint dans l'église de l'abbaye de Tongerloo. En octobre 1647 Jordaens reçut 400 florins rhénans pour cette œuvre. (1)

A la vente mortuaire de l'artiste figura une réduction du même tableau.

HERCULE. — A cette époque appartiennent encore une couple de tableaux datés. D'abord *Hercule et les Nymphes remplissant la corne d'abondance*. Il appartient au Musée de Copenhague et il porte *J. Jor. fec. 1649*. Hercule appuyé sur sa massue a arraché une corne du fleuve Acheloüs, représenté sous la figure d'un taureau. Trois nymphes sont occupées

(1) F. WALTMAN VAN SPILLBEECK, *De voormalige abdijkerk van Tongerloo en hare kunstschatten*. (Vlaamsche school, 1883. P. 183).

à remplir cette corne de fleurs et de fruits. Une nymphe et trois satyres assistent à la scène; deux vieux satyres et un satyrion cueillent des fruits dans un arbre. A l'arrière-plan un paysage, trois canards dans un étang et une profusion de fruits et de légumes. C'est une vaste composition décorative d'une lumière et d'une couleur éminemment délicate et veloutée. Le groupe des nymphes nues, aux formes opulentes comme toujours, est vraiment enchanteur. Le taureau est une bête superbe. Les fleurs et les fruits sont d'une autre main que celle de Jordaens. En 1653, le tableau appartenait déjà au roi de Danemark, et en mars de cette année on le pourvut d'un cadre peint en noir. (1)

ANTIOPE. — L'autre tableau est l'*Antiope endormie* du Musée de Grenoble. La nymphe dort au bord d'une rivière, sous une draperie tendue entre les branches. A côté d'elle gît son carquois. L'Amour tenant une torche se trouve derrière elle. A droite, Jupiter, sous la forme d'un satyre, se penche sur elle et la contemple amoureusement. Deux satyres cachés derrière un monticule épient la belle endormie. Le tableau porte *J. Jord. fecit 1650.* En dépit de cette signature le catalogue conteste à tort l'authenticité du tableau. Quoique de facture un peu maigre et quoiqu'elle manque de l'éclat coloriste particulier à Jordaens l'œuvre n'en est pas moins de son pinceau. C'est sans doute le même tableau qui figura dans la vente Mensart (Amsterdam, 1824) et qui fut renseigné comme portant le millésime 1660.

LE ROI BOIT. — Dans le cours des années dont nous nous occupons Jordaens reprit un de ses sujets favoris *Le Roi boit* et le traita même plusieurs fois. Une des meilleures versions de cette époque se trouve au Musée de Bruxelles (No. 242 du catalogue). Ce tableau est beaucoup plus grand que l'autre du même sujet appartenant au même Musée. Le roi trône au milieu de la table juste en face du spectateur, couronné de carton, levant son verre de Venise, gras à lard, les yeux à moitié fermés, au comble de la jouissance et de l'hébétude. Autour de lui l'allégresse est assez débridée. A sa droite deux femmes: l'une, la fourchette dorée à la main, déjà à moitié ivre, échevelée, le regard trouble; l'autre, plongée tout aussi profondément dans les vignes du Seigneur, tient un grand verre dans une main et retient de l'autre un enfant assis dans son giron et qui se soulage, en un rayon d'argent, de son superflu de liquide. A côté de cette femme, deux enfants encore, l'un jouant de la flûte, l'autre s'appuyant à une chaise. Derrière les femmes, une figure falote agitant son bonnet rouge, un joueur de cornemuse, un gaillard qui chante à gorge déployée, la tête renversée en arrière, enfin une vieille femme et une jeune. A gauche du Roi une jeune commère à la mine délurée qu'embrasse un gaillard entreprenant; un autre individu à qui sa pipe a donné la nausée et que sa femme tient charitablement par la tête pour l'aider à vomir. Derrière le roi un autre vociférateur coiffé d'un bonnet de fou, les deux mains levées, la coupe dans une main, l'autre main tenant un second bonnet. A l'écart encore une demi-douzaine de personnages dont les uns boivent à tire-larigot et les autres se divertissent bruyamment. Au fond une fenêtre ouverte et un paysage peint au cadre richement sculpté. Un perroquet perche sur le volet de la fenêtre, une fillette assise sur une chaise joue avec un petit chien; un rafraîchissoir, un panier contenant des ustensiles de table et sur lequel repose un chat, un chien vu à moitié, complètent l'assemblée. Sur la table: de la pâtisserie, des verres à vin, un plat de volaille rôtie, un sucrier d'or.

Le spectacle n'est guère édifiant; il nous fait assister à toutes les phases de l'ivresse.

(1) Communication de M. Karl Madsen, conservateur de la galerie royale de tableaux et de sculptures à Copenhague.

LE ROI BOIT ! (Musée Impérial, Vienne).

[illegible] fleurs et de fruits. Une nymphe et trois satyres assistent à la scène; [illegible] satyrion cueillent des fruits dans un arbre. A l'arrière-plan un [illegible] dans un étang et une profusion de fruits et de légumes. C'est une [illegible] d'une lumière et d'une couleur éminemment délicate et veloutée. [illegible] nues, aux formes opulentes comme toujours, est vraiment enchanteur. [illegible] superbe. Les fleurs et les fruits sont d'une autre main que celle [illegible] le tableau appartenait déjà au roi de Danemark, et en mars de cette [illegible] cadre peint en noir. (1)

[illegible] *Antiope endormie* du Musée de Grenoble. La nymphe [illegible] tendue entre les branches. A côté d'elle gît [illegible] derrière elle. A droite, Jupiter, sous la [illegible] Deux satyres cachés [illegible] *Jord. fecit 1650*. En dépit [illegible] de facture [illegible] l'œuvre [illegible]

[illegible] époque se trouve [illegible] catalogue). Ce tableau [illegible] plus grand que [illegible] appartenant au même Musée. Le [illegible] au milieu de la table [illegible] spectateur, couronné de carton, levant son [illegible] Venise, gras à lard, les [illegible] à moitié fermés, au comble de la jouissance et de [illegible] l'allégresse est assez débridée. A sa droite deux femmes: l'une, la [illegible] main, déjà à moitié ivre, échevelée, le regard trouble; l'autre, [illegible] dans les vignes du Seigneur, tient un grand verre dans une [illegible] l'autre un enfant assis dans son giron et qui se soulage, en un rayon [illegible] de liquide. A côté de cette femme, deux enfants encore, l'un jouant [illegible] à une chaise. Derrière les femmes, une figure falote agitant [illegible] joueur de cornemuse, un gaillard qui chante à gorge déployée, la [illegible] enfin une vieille femme et une jeune. A gauche du Roi une jeune [illegible] qu'embrasse un gaillard entreprenant; un autre individu [illegible] et que sa femme tient charitablement par la [illegible] vociférateur coiffé d'un [illegible] l'autre main tenant un [illegible] sculpté. [illegible] joue avec [illegible] rafraîchissoir, [illegible] table et sur lequel [illegible] chien vu à moitié [illegible] table: de la pâtisserie, [illegible] de volaille rôtie, [illegible]

[illegible] les phases de l'ivresse.

(1) [illegible] et de sculptures à Copenhague.



Personne qui ne soit ivre: la majesté du roi s'est noyée dans un rire idiot; les deux tendrons à son côté ont les paupières lourdes et sans doute la langue pâteuse; les hommes se trémoussent ou commettent des incongruités; en un mot la confusion a atteint son paroxysme, la saturnale est complète.

Mais la lumière et la couleur relèvent cette scène et en font oublier les côtés répugnants. A droite tout est clair: la femme à l'enfant porte un bonnet blanc, un fichu blanc, un tablier blanc; l'enfant une chemise blanche. Toute cette blancheur est interrompue et tempérée par des ombres d'un gris bleuâtre. La blancheur de la serviette étalée sur la bedaine du roi et celle du linge des personnages à sa gauche sont étouffées et amorties de même par des ombres plus renforcées. Mais en revanche ce ton clair et cru est réchauffé et avivé par les taches rouges des vêtements, des coiffures, de la nappe. Le groupe à gauche, plus mat, est aussi richement coloré. Il ne comporte pas moins de dix figures, pressées l'une contre l'autre et de gestes animés; les tons rouge sourd et bleuâtre y dominent, un ardent clair obscur les incendie par places et en d'autres ils sont un peu étouffés par les ombres et les reflets. Le tout se détache avec une harmonieuse sérénité sur la croisée discrètement éclairée. Le fond n'est pas de couleur moins opulente; la paroi est occupée par un tableau de ton sombre et discret; le fou, le joueur de cornemuse et le braillard se détachent en tons harmonieux sur ce fond paisible traversé de sobres touches de bleu, de jaune et de rouge, appliquées légèrement, d'une main sûre guidée par un œil sensitif. La facture témoigne de la pleine maturité du maître: son ton d'or velouté d'autrefois s'est radouci, les couleurs sont pleines, la pâte grenue, toute la manière indique que le tableau fut peint vers 1650. Il fut acheté en 1897 à M. Bourgeois, marchand de tableaux à Paris et Cologne, et il provenait des ventes Pommersfeld (Wurzbourg, 1857 et Paris, 1867).

Une réplique un peu modifiée de cette scène se trouve dans la collection du duc de Devonshire à Chatsworth. La composition est la même mais il n'y a plus que treize figures au lieu de vingt-trois. Quatre figures ont été omises à l'extrême droite: un homme, une femme et deux enfants; quatre à l'extrême gauche et aussi deux enfants, celui à côté du roi et celui sur le devant de la scène. Il n'y a plus de chat et le chien se présente autrement. Au fond manquent la fenêtre et le tableau. Le panier avec les ustensiles fait défaut aussi. Les personnages ne sont plus vus en pied, mais seulement jusqu'aux jarrets. C'est un superbe tableau, fort soigné, dans la gamme claire avec de fines ombres transparentes. La facture en est agréable: le vin est monté à la tête et les convives commencent à se dégourdir. Le tableau me paraît antérieur de quelques années à l'autre.

Le Roi boit. Brunswick. — L'exemplaire du *Roi boit* que possède le Musée de Brunswick, présente de nombreux points de contact avec les deux précédents. Le roi est le même; les deux femmes à sa gauche, celle tenant sa fourchette en main et celle tenant son enfant, sont identiques aussi. Le fou veut embrasser une jeunesse qui le repousse; ce couple se réfléchit dans un miroir au fond de la salle. Un perroquet perche sur le volet ouvert de la fenêtre; à table figure l'enfant à la tête frisée; devant la table est un autre enfant. Derrière la table se trouvent encore huit personnes. Le tableau n'est pas de la main de Jordaens mais il a été fait dans son atelier; le ton brun domine; le nerf, le crânerie du faire jordaenesque en est absente; ce sont bien ses personnages mais ce n'est plus la même vie.

Dans le commerce on rencontre encore une meilleure version de ce sujet, malheureusement le côté gauche de ce tableau a été amputé. Le fou lutinant la commère et la glace qui les réfléchit sont donc supprimés.

Dans la vente Van der Schrieck (Louvain, 1861) figura encore une autre version. Le roi porte le verre à ses lèvres. La reine lui présente du gâteau. Derrière lui un buveur lève son verre en s'écriant: „Le roi boit!" Un autre à l'extrême gauche dépose sa pipe pour boire à même la cruche qu'il tient à la main. Sur le devant on voit la tête d'un chien. Le même tableau fit partie de la vente d'un amateur de Bruxelles, en une année que le catalogue ne mentionne pas.

LE ROI BOIT. VIENNE. — La plus importante de toutes ces versions du même sujet est celle du Musée impérial de Vienne. L'archiduc Léopold-Guillaume l'emporta à Vienne en 1656, avec sa collection, dont il enrichit la galerie impériale. Dans le



LE ROI BOIT (Duc de Devonshire).

catalogue de cette collection dressé en 1659 cette œuvre est décrite: „un grand tableau à l'huile sur toile, représentant une *Fête des Rois*. Tableau original de Jordaens, peintre à Anvers". Il fut donc peint avant 1656, et, à en juger par la manière, peu d'années auparavant. Il porte cette inscription dans un cartouche: *Nil similius insano quam ebrius* (Rien ne ressemble plus à un fou qu'un ivrogne). Le peintre manifeste donc franchement l'intention de décrire une orgie avec toutes les scènes choquantes qui en sont généralement le corollaire. En dépit de cet aveu sans artifices il se proposait aussi de représenter le *Festin des Rois* aussi exactement que possible d'après les anciens usages. Il procède ici comme il n'a jamais fait dans ses scènes analogues: à chacun des personnages il assigne un des rôles généralement joués par les convives des banquets de la Fève. Il a

inscrit ces rôles sur des bouts de papiers gisant sur le sol ou épinglés au vêtement des titulaires respectifs.

A la tête de la table, à droite, siège le roi, coiffé de la couronne de carton, buvant dans son verre et la cruche de vin à la main. A ses côtés, derrière la table, se prélasse la reine, une adorable commère, tenant une fourchette ; en face d'elle est assis le chambellan, un jeune lansquenet solidement bâti qui lève son verre en un geste intempestif et qui clame le sacramentel „Le roi boit!" signal auquel chacun doit vider sa coupe. A côté de lui sont une deuxième jolie femme et une vieille. A la tête de la table à gauche un jeune homme se verse à boire ; un autre fume la pipe ; un troisième s'efforce d'embrasser sa voisine. Derrière la table le bouffon lève aussi son verre en criant ; le chanteur, un jeune gars déjà ivre, rythme son refrain de hoquets ; une vieille contemple affectueusement le roi ;



LE ROI BOIT (Musée de Cassel).

l'écuyer tranchant tient une tranche de viande suspendue au-dessus de sa bouche ; le messager a passé sa pipe dans la ganse de son bonnet, et derrière la chaise du roi se tient le cuisinier, un gaillard réjoui et bien en chair. Sur le devant le médecin souffre du mal de mer. On voit encore un chien, un chat, deux précieuses cruches en métal et un enfant en train de boire. A l'arrière-plan un coin de tapisserie ; à gauche une fenêtre, et, à la paroi, un miroir dans lequel se réfléchit un couple de convives.

Nous avons déjà vu ce miroir et cette fenêtre dans d'autres tableaux. Le lansquenet au premier plan évoque un personnage analogue dans l'un des deux tableaux du Musée de Bruxelles et dans le tableau *Les jeunes piaillent comme chantaient les vieux* de Munich. Le luron qui entreprend sa voisine, le fou derrière le roi, qui gesticule le verre en main, et le médecin malade ont déjà été vus autre part. Mais les autres personnages paraissent

pour la première fois et en général l'ordonnance est plus réussie qu'antérieurement. Comme dans les autres tableaux la petite reine se comporte toujours avec dignité, le roi déguste béatement la bon vin; mais tous les autres s'agitent à l'envi, une même impulsion jette tous les bras en l'air et fait s'ouvrir les bouches criant toutes la même joie débridée.

Le brillant éclat des couleurs sur la turbulente tablée est vraiment superbe. Une lumière radieuse est répandue sur le visage des convives, sur leurs bras et leurs épaules, sur le linge blanc, sur leurs vêtements bariolés. Les objets qu'elle touche scintillent sur le fond brun. Ce fond même est imprégné de cette clarté qui en rejaillit çà et là par taches étincelantes sur un vêtement, sur un verre, sur une tasse, sur le chien et sur le chat. L'ardente lumière roussit, rôtit pour ainsi dire la tonalité brune sous laquelle elle couve; les ombres ont des coins suggérant des cimes de montagnes derrière lesquelles se couche le soleil ou des globes de lampe recouverts de gaze brune. Non seulement la lumière éclaire ce qu'elle touche mais elle fond les étoffes et les chairs; le moelleux potelé de telles joues, le chatoîment de quelques atours en deviennent éblouissants. Tout cela égaie encore plus la toile que l'allégresse même des personnages et prête à cette ripaille une tournure réjouie et cordiale.



AMOURS POPULAIRES (M. Emile B. Goldschmidt, Frankfort).

Jordaens avait déjà peint maintes *Fêtes des Rois* quand il lui prit l'envie de représenter une joyeuse compagnie sans son inséparable personnage couronné de carton. Il réalisa cette idée dans un tableau appartenant au duc d'Abercorn. Pour modèles il choisit nombre de ceux qui lui servaient généralement pour ses Banquets de la Fève, il leur en adjoignit d'autres et organisa donc une partie de plaisir entre bons vivants des deux sexes. Les hommes sont des militaires, les femmes des filles de taverne, voire des ribaudes. A l'ombre d'une vigne a ménagée en guise de tonnelle, ils mènent joyeuse vie; trois avenantes commères rappellent les trois luronnes du banquet des Rois; elles ont pour partenaires autant de soldats: un lansquenet levant son verre; un second buvant avec componction, un troisième, debout, qui gesticule et clame à tue-tête. Il y en a même un quatrième, de mine plus jeune, qui prend assez de privautés avec une des belles. A droite, le joueur de cornemuse;

à gauche un serveur qui culbute par-dessus une chaise avec les assiettes, les verres et la cruche, et enfin l'hôtesse qui estime la consommation et aussi la casse. A l'avant-plan se promènent un chien, des canards et même un porc.

C'est un tableau éminemment joyeux tant par l'humour de l'écot que par le ton radieux de la couleur et de la lumière; une scène un peu leste je le veux bien, mais une œuvre d'art absolument attrayante et remarquable. La chaude lumière tombe en plein sur deux des tendrons en toilettes claires, blanches et roses, et sur le particulier en veste vert olive et culotte jaune qui brandit son verre; à gauche et à droite la lumière s'adoucit et revêt une ardeur plus sourde mais elle règne partout; les ombres sont rares et dérisoires. Tout vit et tout s'agite: les personnages à table braillent, chantent et s'ébaudissent; les canards canquettent, le chien gambade, le pourceau accourt pour prendre sa part de la bâfrée; tout ne songe qu'à se réjouir et à se régaler.

La collection Delacre à Gand renferme un dessin, l'esquisse du même tableau. (Voir la reproduction page 57).

L'œuvre fut exécutée vers 1644, car en cette année ou l'année suivante Jordaens l'utilisa comme patron d'une des tapisseries de la série des Proverbes, dans laquelle elle est intitulée *Male partum, male dilabitur.* (Repas mal acquis ne profite guère).

Amour populaire. — Nous rencontrons à diverses reprises dans les versions analysées plus haut du *Roi boit* et de *Diogène cherchant un homme*, un gaillard déluré qui prend une commère au menton et cherche à l'embrasser. Jordaens trouva tant de saveur à ce groupe qu'il se décida à le peindre séparément. Il nous le montre dans un tableau appartenant à M. Emile Goldschmidt de Francfort. Un joyeux luron à qui Jordaens prête ses propres traits, vêtu d'un sarrau bleu et d'un bonnet sombre dans la ganse duquel il a passé sa pipe, empoigne une commère opulente et potelée d'une main par le menton et de l'autre par l'épaule. Elle porte une chemise blanche sous des rubans bleu clair et dans ses bras nus, aux manches retroussées, elle tient une corbeille de pommes et de prunes. Elle se prête volontiers aux entreprises du compère. Son menton est serré entre les doigts du hardi gaillard, ses yeux sont fermés à moitié, elle a la bouche ouverte. Tout se réjouit en elle. Le visage de son galant, sa large frimousse, sa bouche grande ouverte, ses petits yeux égrillards ne sont pas moins joyeux. La peinture est aussi amusante que le sujet; les couleurs vives, la lumière chaude, la facture vraiment caressée. On n'imagine point groupe plus savoureux et plus réjouissant. Le tendron est le même que celui de la *Marchande de fruits* du Musée de Glasgow. Avec celui-ci et le *Fou et la Folle* de Porgès à Paris, ce tableau représente bien l'expression la plus franche, la plus complète et la plus réussie de la joie de vivre chez notre peintre; c'est la sensualité flamande incarnée, c'est une saine illustration des amours populaires.

Mythologie. — Après la mort de Rubens la renommée de Jordaens atteignit son apogée et entr'autres preuves de la faveur que rencontraient ses œuvres, nous constaterons qu'à l'époque dont nous nous occupons on exécutait déjà force copies de ses œuvres, copies qui rencontraient comme telles de nombreux amateurs. Ainsi dans l'inventaire du négociant en tableaux Herman De Neyt, un Anversois, décédé le 8 septembre 1642, figure „une toile d'après Jordaens, représentant *un Bacchus.*" Dans l'inventaire de l'artiste-peintre et négociant en tableaux Jérémie Wildens Janszoon, décédé le 30 décembre 1653, on rencontre *un Bain de Calisto* et *un Actéon* d'après Jordaens.

L'*Actéon* original figura plus tard dans la vente de l'abbé Guillaume Gévigny (Paris, 1779): Diane au bain avec deux nymphes, apercevant Actéon qui cherchait à la surprendre; au fond un paysage rocheux. La version originale de *Diane et Calisto*, qui doit remonter aux années 1630-1639, figura dans une vente à Amsterdam le 11 juin 1797 et appartient actuellement au Musée d'Oldenbourg. C'est un tableau assez petit (81 sur 120) éclatant de couleurs, diapré de chairs savoureuses. La scène se passe dans un paysage montagneux où un ruisseau jaillit, parmi les arbres, du sommet des rochers. Une nymphe plonge les pieds dans l'eau, une autre en sort, d'autres se préparent à y entrer. Au pied de la colline deux des nymphes se mettent en devoir de dépouiller Calisto de ses vêtements afin de dévoiler sa grossesse. La coupable se débat comme elle peut et implore la pitié ou le secours de Diane. A la divulgation de la faute de sa suivante la chaste déesse lève la main en un geste de surprise et de réprobation. C'est un déploiement d'opulentes et savoureuses



DIANE ET CALISTO (Musée d'Oldenbourg).

formes féminines dans une lumière délicieuse et un décor enchanteur. On croirait à l'œuvre d'un peintre de nymphes, comme il s'en rencontrait au temps de Jordaens, à un Henri ou Jean Van Balen, n'étaient la plantureuse charnure de toutes ces immortelles et la brutale indécence avec laquelle les compagnes de Calisto publient sa honte.

Dans l'inventaire de Jérémie Wildens nous rencontrons encore un *Jugement de Midas*. Dans nombre d'autres ventes et dans maintes collections nous rencontrons des tableaux intitulés le „Roi Midas", ou le „Jugement de Midas", ou „Midas parmi les déesses du chant", ou „Apollon et Marsyas". Dans la succession de Jordaens se trouvait un *Jugement de Midas*, de 2 pieds 4 pouces sur 3 pieds 10 pouces. Nous le retrouvons dans la vente Robert Neufville (Londres, 1736) et Henri van Limburgh (La Haye, 1759).

Outre le tableau du Musée de Madrid dont nous avons parlé plus haut (page 117), nous connaissons encore deux œuvres traitant le même sujet. La première fut acquise en 1902

pour le Musée de Gand à la vente de la collection Huybrechts. Les deux compétiteurs se sont placés aux pieds de Bacchus. A droite Marsyas accroupi souffle de son mieux sur sa flûte. A gauche Apollon, sa lyre à la main, attend son tour; derrière lui trois muses. A l'extrême droite Midas, en manteau royal, assiste au concours. Le peintre a opposé violemment l'un à l'autre les deux côtés du tableau tant au point de vue de la lumière que de la couleur. La droite présente un ton brun et chaud, sans consistance dans les lumières, sans éclat dans les couleurs. Le groupe de gauche, Apollon et Midas, par contre sont radieux de lumière, éblouissants de ton; des ombres transparentes d'un gris bleuâtre sont répandues sur la peau blanche; elles prêtent plus de moelleux aux figures et leur



LE CONCOURS ENTRE APOLLON ET MARSYAS (Musée de Gand).

enlèvent ce quelque chose de porcelaineux qui résulterait sans cela de leur éclat trop poli. De ce côté la facture est très soignée et le dessin fort ressenti. Le tableau semble avoir été peint au commencement de la période dont nous nous occupons.

Le Musée de l'Etat d'Amsterdam possède un petit tableau représentant le *Châtiment de Marsyas*. Celui-ci, un gros satyre brun est assis par terre entouré de nymphes. L'une lui attache les mains derrière le dos, une autre le maintient par la tête, une autre l'ampute d'une de ses longues oreilles à l'aide d'une paire de ciseaux. Apollon et d'autres nymphes encore assistent à la scène. Les nymphes sont nues. Deux sont assises sur une étoffe rouge, Apollon se drape dans une étoffe d'un jaune d'or. Les figures sont vivement colorées, un peu porcelaineuses dans la manière de Van Balen; le paysage, le petit étang, le ruisseau

descendant de la colline, le ciel bleu, tout est peint dans la même manière. Par sa composition et par la lourdeur exagérée des figures ce tableau fait songer au cortège de Bacchus du Musée de Bruxelles et il doit dater des environs de 1650. C'est sans doute le même qui vint dans la vente Van Swieten (La Haye, 1731) et dans la vente Six (Amsterdam, 1734).

Atalante et Hippomène. — A cette époque Jordaens peignit une couple de fois le concours d'Atalante et d'Hippomène. La première fois il représenta la course de la fille du roi et du prince, son prétendant, entre deux barrières qui les séparent de la foule des curieux. A droite un homme à turban blanc monté sur un cheval blanc et un homme coiffé d'un bonnet noir monté sur un cheval brun. A la barrière s'accoudent un gros chauve, un individu coiffé de rouge, un troisième qui fait un pied de nez; plus bas deux enfants et un chien. A gauche, contre la barrière, deux hérauts, trois spectateurs et deux enfants. Les concurrents courent droit sur nous. Atalante toute nue sauf une écharpe jaune aux reins, se penche pour ramasser la pomme; Hippomène, aussi tout nu, tient une pomme dans chaque main. La peinture présente des tons gris clair avec des ombres transparentes; les chairs sont estompées, avec des muscles accusés chez l'homme et de moelleux contours chez la femme; les figures à gauche et à droite montrent aussi des tons discrets et chauds dans la manière de celles de 1641, quoique le tableau porte le millésime 1646. Il provient de la vente Latinie (Anvers, 1905).

Une autre version du même sujet appartient à l'auteur du présent ouvrage. Les personnages sont à peu près les mêmes, sauf que cette fois il n'y a qu'une seule barrière le long de laquelle courent les deux compétiteurs; les couleurs ont plus de consistance et plus d'éclat; mais l'action des personnages principaux est moins bien rendue. Ce tableau fut acheté à la vente Beysterbos (Amsterdam, 1899).

Le premier ou le second de ces tableaux figura dans la vente van Gennep (Anvers, 1778) et Sels (Anvers, 1822).

Portrait de Famille. Cassel. — Nous ne connaissons pas en toute certitude les portraits que Jordaens aurait peints à cette époque. Néanmoins nous estimons que le portrait de famille du Musée de Cassel remonterait à cette période, et notamment aux environs de 1650. C'est à notre connaissance un des chefs-d'œuvre dans ce genre. Toute une famille y est représentée: le père, la mère, les sept enfants, neuf personnages en tout. Le peintre s'est gardé de les faire poser désœuvrés l'un à côté de l'autre; il les a présentés occupés, chacun à sa façon; la plupart semblent converser entre eux sans s'inquiéter du spectateur. A gauche, au fond, le père et la mère: lui un robuste vieillard, elle une solide quinquagénaire. De gauche à droite se suivent le fils aîné, en costume violet avec manteau noir, jouant de la mandoline; le cadet, dont on n'aperçoit que la tête, la seconde fille, en robe rouge, un petit bouquet à la main et, comme son jeune frère, les regards dirigés vers les parents; la troisième sœur en corsage rouge à manches bleuâtres qui, avec un sourire affectueux, offre à l'aînée une corbeille de fleurs; le frère puiné, la main appuyée sur l'épaule de la jeune fille à la corbeille et regardant hors du cadre; la fille aînée vêtue d'une robe jaune d'or avec jupon bleu-vert clair et fichu blanc, un collier de perles d'ambre, des pendants d'oreilles d'or et de perles, un petit bouquet dans les cheveux; quelques fleurs sont déjà tombées sur ses genoux de la corbeille que lui offre sa sœur; enfin l'avant-dernier des garçons, derrière sa sœur aînée, une main posée sur l'épaule de celle-ci. A en juger par la tendre sollicitude avec laquelle on s'empresse autour de la fille aînée et par les fleurs qui



PORTRAIT DE FAMILLE (Musée de Cassel).

[illegible] tout est peint dans la même manière. Par sa composition [illegible] exagérée des figures ce tableau fait songer au cortège de Bacchus [illegible] et il doit dater des environs de 1650. C'est sans [illegible] le même [illegible] Swieten (La Haye, 1731) et dans la vente Six ([illegible], 1734).

[illegible]. — A cette époque Jordaens peignit une [illegible] de fois le [illegible] Hippomène. La première fois il représenta la course de la fille du [illegible] prétendant, entre deux barrières qui les séparent de la foule des [illegible] blanc monté sur un cheval blanc et un homme coiffé [illegible]. A la barrière s'accoudent un gros chauve, un [illegible] un pied de nez; plus bas deux enfants et [illegible] trois spectateurs et deux enfants. Les [illegible] une écharpe jaune aux reins, [illegible] tient une pomme dans [illegible] des ombres transparentes; les [illegible] et de moelleux contours [illegible] des tons discrets et [illegible]

[illegible]

[illegible] dans la vente van Gennep (Anvers, [illegible]).

[illegible] DE [illegible]. — Nous ne connaissons pas en toute certitude les [illegible] à cette époque. Néanmoins nous estimons que le portrait [illegible] à cette période, et notamment aux environs de [illegible] des chefs-d'œuvre dans ce genre. Toute une famille [illegible] la mère, les sept enfants, neuf personnages en tout. Le peintre [illegible] poser désœuvrés l'un à côté de l'autre; il les a présentés [illegible] semblent converser entre eux sans s'inquiéter [illegible] la mère: lui un robuste vieillard, elle [illegible] le fils aîné, en costume [illegible] dont on n'aperçoit que la [illegible] et, comme son jeune [illegible] bosage rouge à [illegible] corbeille de fleurs [illegible] d'une [illegible] d'ambre, des [illegible] quelques fleurs sont déjà [illegible] sœur; enfin l'avant-dernier des [illegible] de celle-ci. A en juger par la [illegible] la fille aînée et par les fleurs qui





PORTRAIT DE FEMME (Musée de l'Académie, Vienne).



lui sont offertes, il s'agit d'une fête en son honneur, sa fête patronale ou peut-être ses fiançailles.

C'est bien le plus beau portrait de famille peint par Jordaens et même un de ses chefs-d'œuvre. Il mérite ce titre par son superbe coloris. La robe jaune de la fille aînée, son linge blanc, la chaise rouge sur laquelle elle est assise, les fleurs sur ses genoux et le jeu des lumières et des reflets sur tout cela sont merveilleux. La robe rouge des deux autres sœurs, le coussin rouge sur lequel est assis le fils aîné, le collet rouge du manteau du père, les fichus couleur crême des plus jeunes sœurs forment une éclatante et magnifique harmonie. Les tons de chair ne sont pas moins vivaces: les bras nus, le cou et le visage de l'aînée, la figure ensoleillée de la puînée avec les chaudes ombres sur la joue et sur le cou; le teint plus discret de la cadette maintenu dans une pénombre transparente, la claire tête blonde du plus jeune garçon, toutes ces têtes diffèrent l'une de l'autre mais sont toutes également superbes. Le père a une belle et intelligente figure. La mère a été peinte en quelques traits, presque esquissée; elle est touchante de vie intime, avec ses yeux éveillés, sa physionomie aimable et un peu attendrie. La plupart des enfants ont ses traits: le nez fort, de petits yeux. La fille aînée a un air débonnaire, simple et un peu embarrassé; tous ces témoignages de sympathie la rendent sans doute confuse; la seconde a un visage épais, les traits assez durs, mais le rayonnement de son beau et radieux visage, de son opulente chevelure, de son fichu de linge, en fait une apparition exquise. La fille cadette tient le plus de la mère, tout son visage vibre de couleur et de lumière. Les garçons ont une expression plus accusée: l'aîné calme, sérieux; le second interrogeant le spectateur d'un regard pénétrant; le troisième de mine plus éveillée; le dernier, un écolier naïf et bien portant.

Le groupe très serré a pourtant du mouvement, du jeu et ne pose guère. La peinture est ferme et large à la fois, la touche aisée et sobre: un simple coup de pinceau et l'effet est obtenu. Le jeu des lumières et des reflets est plein de vie; c'est un chatoîment et un miroitement perpétuels, une ardeur harmonieuse et des éclats éblouissants. Le modelé des chairs se teint de bleu, la lumière, répandue à profusion, demeure transparente et caressante.

La femme à la médaille. — Un portrait dans la même manière que la famille à Cassel est le portrait de femme qu'on trouve au Musée de l'Académie à Vienne. La dame a une opulente chevelure bouclée dans laquelle folâtrent des tons d'or; des perles blanches ornent les cheveux et les oreilles; un fichu de gaze est jeté sur ses épaules. Elle a une rose au corsage. Elle regarde à gauche en détournant le visage; elle tient à la main un médaillon, un portrait d'homme enrichi de pierreries. La peinture est large et souple, la couleur lumineuse et transparente.

CHAPITRE VI

1652

La salle d'Orange



TÊTE DE SATYRE
(Dessin, Louvre, Paris).

L'OUVRAGE le plus considérable exécuté par Jordaens à cette époque et peut-être la plus extraordinaire de toutes ses productions sont les deux tableaux et surtout le plus grand des deux qu'il fit pour la salle d'Orange. On appelle ainsi la vaste pièce formant le centre et la partie principale du palais que se fit construire Amélie de Solms, veuve du prince Frédéric-Henri d'Orange, dans le bois de La Haye et que l'on appelle généralement *het Huis ten Bosch*, la maison au Bois.

Amélie de Solms épousa le Stathouder, le 4 avril 1625. Elle était extrêmement attachée à son époux; non seulement elle le chérissait mais elle le vénérait. Elle s'intéressait chaleureusement à ses faits et gestes comme homme d'Etat et comme général, et, par ses conseils, elle prit une part considérable aux événements de sa glorieuse carrière. Frédéric-Henri était un grand amateur d'art, il rassembla de nombreux tableaux des meilleurs maîtres de son temps; il tenait aussi à avoir un joli palais dans la résidence mais des palais plus superbes encore dans les environs de celle-ci. Quoiqu'il se fût fait construire deux de ces châteaux de plaisance, l'un a Rijswijck et l'autre à Honselaarsdijck, quoiqu'il en eût fait restaurer un troisième, le vieux château de Buren, dans les dernières années de sa vie, il était désireux et sa femme encore plus que lui, de faire édifier, au cœur du bois de la Haye une résidence d'été tout à fait selon le goût d'Amélie de Solms, et destinée à devenir la propriété personnelle de cette princesse.

Dès les siècles reculés le bois de la Haye était l'apanage de la maison comtale. La partie dans le voisinage immédiat de la ville et touchant au palais comtal servait de parc à la famille du souverain; la partie située plus à l'est n'était pas plantée autrefois et on en extrayait de la tourbe pour l'usage de la Cour. En 1576 le prince d'Orange et les Etats Généraux cédèrent le Bois à la ville de la Haye à condition de lui assurer les mêmes usage et destination que par le passé. (1) Une partie reculée *('t achtereynde)* du bois de

(1) Tot al sulcken gebruyck ende service als van verder hercomen heeft gestaen.



LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC-HENRI (Maison du Bois, La Haye).

CHAPITRE VI

1652

[illegible]ALLE D'ORANGE

L[illegible] le plus considérable exécuté par [illegible] cette époque et peut-être la [illegible] de toutes ses productions [illegible] le plus [illegible] *Huis ten Bosch*, la maison du Bois [illegible].

Amélie de Solms [illegible] le 4 avril 1625. Elle était extrêmement attachée à son époux, non seulement elle le chérissait mais elle le vénérait. Elle s'intéressait chaleureusement à ses faits et gestes comme homme d'État et comme général, et, par ses conseils, elle prit une part considérable aux événements de sa glorieuse carrière. Frédéric-Henri était un grand amateur d'art, il rassembla de nombreux tableaux des meilleurs maîtres de son temps; il tenait aussi à avoir un joli palais [illegible] des palais plus superbes encore dans les environs [illegible] deux de ces châteaux de plaisance [illegible] quoiqu'il en eût fait restaurer un [illegible] années de sa vie, il [illegible] cœur du bois de [illegible] le [illegible] destinée à [illegible] princesse.

[illegible] comtale [illegible] servait de [illegible] plantée autrefois [illegible] prince d'Orange et les États Généraux [illegible] de lui assurer les mêmes [illegible] *('t achtereynde)* du bois de

[illegible]

LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC-HENRI (Maison du Bois, La Haye)



la Haye fut cédée le 17 mai 1645 par la chambre des comptes du comté de Hollande, sous l'administraton de laquelle le bois se trouvait comme donnaire comtal „à Amelie de Solms", pour servir à sa récréation, à ses déduits et exercice, ou et faculté d'y faire tels changements en constructions et plantations qu'elle jugerait opportuns. (1) Cette donation s'opéra par l'entremise de Frédéric-Henri et les plans du jardin et de l'édifice furent soumis au prince. On commença à combler et à exhausser le sol marécageux et le 20 juillet 1645 l'architecte Pierre Poot livra déjà les plans de la salle d'Orange qu'il avait dressés en



LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC-HENRI (Esquisse, Musée d'Anvers).

collaboration avec Jacques van Campen, un des plus grands maîtres dans son genre. Le prince approuva ces plans et le 2 septembre suivant la première pierre fut posée par la reine de Bohème, qui séjournait à la Haye. L'édifice primitif comportait une grande rotonde autour de laquelle, à chaque étage, se trouvaient une demi-douzaine de chambres et une couple de cabinets. Au XVIIIe siècle de notables modifications furent apportées au palais:

(1) Tot haere recreatie, exercitie ende oefeninge om 't selve te veranderen soo in plantagie als betimmeringe soo zij 't selve 't haerder vermaeck dienstich soude vinden.

des ailes furent ajoutées à droite et à gauche; la façade principale et l'escalier extérieur furent tout à fait transformés. La partie principale de l'édifice, la salle d'Orange proprement dite, subit des changements de forme et de construction. D'après la conception primitive cette salle devait servir de musée et de salle de réception quoique comme telle à cause de ses dimensions elle eût été hors de proportion avec le reste du palais. Mais le palais n'était pas encore entièrement achevé quand Frédéric Henri mourut le 14 mars 1647.

Sa veuve inconsolable conçut aussitôt le dessein de faire exécuter dans la salle d'honneur de son château de plaisance une grandiose œuvre d'art et de dédier celle-ci à la mémoire du célèbre homme d'Etat. A cette fin elle transforma la disposition des lieux et remplaça le plafond primitif de la salle par une haute coupole. Jacques van Campen fut chargé d'approprier la pièce ainsi agrandie à sa destination nouvelle. Le célèbre architecte de concert avec Amélie de Solms et Constantin Huygens, le fidèle conseiller et secrétaire du prince défunt qui continua à seconder sa veuve en la même qualité, décidèrent d'orner la salle de haut en bas, de peintures en l'honneur de Frédéric-Henri.

Ils choisirent les sujets à traiter et aussi les artistes à qui serait confié ce travail.

La salle a la forme d'une croix grecque à bras courts, dont les quatre coins sont coupés de sorte qu'elle ménageait seize cases à revêtir de peintures, quatre grandes aux extrémités de la croix et douze plus petites. Des quatre grands compartiments l'un fut occupé tout entier par un seul grand tableau. Vis à vis de ce panneau principal se trouvait à l'origine la cheminée remplacée aujourd'hui par une porte. Chaque côté de celle-ci est occupé par un tableau. La grande paroi à droite de l'entrée est percée de trois grandes baies; la paroi de gauche est occupée par une porte et deux tableaux. Tout le plafond autour de la coupole est revêtu de peintures; au fond de la lanterne couronnant l'édifice on voit le portrait d'Amélie de Solms avec l'inscription: *Fred. Henric. Princ. Arans. ipsum sese unicum ipso dignum luctus et amoris aeterni mon. Amalia de Solms vidua inconsolabilis marito incomparabili P.* (Amélie de Solms veuve inconsolable a élévé ce monument d'éternelle douleur et affection à la mémoire de son époux incomparable et hors de pair Frédéric-Henri, prince d'Orange).

Dans la salle érigée pour perpétuer ses hauts faits sont rassemblés autour du prince glorifié les membres de sa famille et les événements principaux qui illustrèrent son stadhoudérat. Dans la pensée des fondateurs il s'agissait moins de tracer une revue historique des faits mêmes, que d'embrasser la signification de ces faits et de les faire ressortir par des compositions allégoriques de nature, selon les idées du temps, à prêter plus d'éclat et un plus noble caractère à la décoration. En concevant leur projet ils avaient en vue les ouvrages si réputés exécutés par Rubens pour Marie de Médicis dans son Palais de Paris et pour Charles Ier d'Angleterre dans la salle des banquets de Whitehall sans parler d'autres ouvrages du même genre encore, pour ne citer que ceux de la grande salle du Palais des Doges à Venise.

Les peintures grandioses de Paris et de Londres, qui devaient servir de modèle à la salle d'Orange, avaient été exécutées par un artiste anversois; ce fut encore à des artistes de la même ville ou de la même école que songèrent Amélie de Solms et ses conseillers. Les artistes flamands de cette époque étaient loin d'être des inconnus ou des indifférents pour elle ou pour Constantin Huygens et Jacob van Campen. Frédéric-Henri était un des admirateurs de Rubens et il avait acquis nombre de ses œuvres par l'entremise de Constantin Huygens qui entretint une correspondance suivie avec l'illustre maître; Van Dyck avait peint le fils du stadhouder et de la stadhouderesse, alors que leur héritier, encore enfant, était dejà fiancé à la princesse Marie Stuart, fille de Charles Ier, roi d'Angleterre; de

Van Dyck aussi, le Stathouder possédait diverses œuvres de choix. Thomas Willeborts avait été attiré en 1644 en Hollande par Frédéric-Henri et avait peint jusqu'en 1647 un grand nombre de tableaux pour ce prince. Amélie de Solms avait fait la connaissance de Marie de Médicis et celle-ci lui avait certes vanté la magnificence des salles de son palais, le Luxembourg d'aujourd'hui. Van Campen qui dessinait en ce moment ses plans pour l'hôtel de ville d'Amsterdam devait confier l'exécution des sculptures qui le décorent à profusion tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, à l'anversois Arthur Quellin.

On négligea complétemenf les plus notables représentants de l'art hollandais, les peintres de ces admirables portraits de syndicats et de corporations, Rembrandt, Hals, van der Helst, Bol et tant d'autres, pour s'adresser de préférence à des artistes flamands et non seulement à ceux d'entre eux réputés pour de bons peintres d'histoire, mais à d'autres traitant des sujets et des genres tout à fait étrangers à l'histoire et à l'allégorie. On eut recours à Jordaens le plus grand de ces maitres, ainsi qu'à Van Thulden, Gaspard De Crayer et Thomas Willeborts, peintres d'histoire bien connus; mais on s'adressa en outre pour une partie des compositions projetées à Gonzalès Coques, le peintre de petits portraits de famille, au jésuite Daniël Segers, dont Frédéric-Henri possédait une couple de tableaux, dons des frères en religion du brillant peintre de fleurs. Parmi les peintres hollandais on invita Pierre Soutman de Haarlem, Gérard Honthorst, le peintre attitré de la cour d'Orange; César van Everdingen, Pierre de Grebber, Jan Lievens, Salomon De Bray, qui peignaient tous dans la manière décorative des Flamands, et encore les peintres de natures-mortes: Corneille Brizé, Couwenberg, Albert De Valck et Pierre Claesz que l'on chargea de l'exécution des accessoires.

Constantin Huygens s'occupa des commandes; le 16 août 1649 il écrivit à Amélie de Solms qu'étant à Anvers quelques jours auparavant il y avait vu les esquisses faites pour la salle d'honneur par Gonzales Coques et Thomas Willeborts Bosschaert et que ces esquisses seraient envoyées d'un jour à l'autre à La Haye, afin de permettre à la princesse d'un juger. (1) Le 19 octobre 1649 Jordaens lui écrivit au sujet des peintures de la salle d'honneur. Dans cette première lettre il était seulement question du plus petit des deux tableaux exécutés par Jordaens pour cette salle, représentant le Temps fauchant la Calomnie. Jordaens rapporte que peu de temps auparavant il avait visité la princesse Amélie de Solms à Turnhout, où les Nassau possédaient un château et des chasses, et qu'il lui avait soumis un croquis de ce tableau lequel sembla lui plaire. (2) Le 23 Avril 1651 le peintre écrivit une seconde lettre à Constantin Huygens, dans laquelle il traite du grand tableau *Le triomphe de Frédéric-Henri* (3) qui lui aurait donc été commandé assez longtemps après le petit. Le 8 Novembre 1651, troisième lettre dans laquelle il est question des mêmes détails de ce tableau. (4) En 1652 l'œuvre de Jordaens était achevée et il en envoya une description à la

(1) A Anvers je vis, il y a 5 ou 6 jours les échantillons ou modèles de *Willeboert* et *Gonçales* des pièces, qui leur ont esté ordonnées et je fay estat de les trouver à *la Haije*, pour les monstrer à V. A. et en sçavoir Ses sentimens, sans quoy je n'ay rien voulu prendre à ma charge. *Crayer*, le grand peintre *de Bruxelles*, s'est excusé par lettre de faire sa pièce, sous des prétextes controuvés. Je croy, que la véritable raison est, que le sujet est trop *Huguenot* et *Orangeois*, pour estre exécuté dans *Bruxelles*. Ce serait l'expédition de S. A. avec le prince *Maurice* vers la bataille *de Flandres*. Il faudra, que quelqu'aultre y mette la main. A *Anvers* les peintres estiment, que pour estre matière de chevaux, personne n'y est plus propre que *Willeboert* en ayant donné de grandes espreuves. V. A. en disposera, selon sa bonne volonté. (Constantin Huygens à Amélie de Solms, veuve du Prince Frédéric Heinri. Lettre datée de Middelbourg, 16. Août 1649. P. SCHELTEMA, *Oud en Nieuw uit de vaderlandsche Geschiedenis en Letterkunde.* Amsterdam, G. Portielje, 1847, 2e partie, Page 242.)

(2) Cette lettre vint dans le vente N. J. Naylon (Londres, 1885) et dans celle d'Alexandre Meijer Cohn (Berlin, 5 fevrier 1906). Elle fut acquise dans cette dernière vente par M. J. Pearson de Londres, qui m'autorisa obligeamment à en prendre une photographie. Nous en donnerons le texte dans les annexces de ce volume.

(3) Citée dans les *Geschied- en Letterkundige Bijdragen* de SCHINKEL, Page 29. Voir aux annexes.

(4) Appartient au British Museum; publiée dans *Oud-Holland,* IX. 195.

princesse Amélie. (1) Sa grande composition le *Triomphe de Frédéric-Henri* est signée et datée J. JOR f 1652. Van Thulden avait fini plus tôt; sa toile *Faune et Flore du Brésil* porte le millésime 1651. Soutman se mit à la tâche et la termina sans doute avant ses confrères; son tableau les *Porteurs de Butin dans le Triomphe* porte l'inscription: „Soutman 1649". Cette œuvre grandiose avait donc été achevée en trois ans. Constantin Huygens avait dressé la liste des faits à commémorer et imaginé les sujets des allégories; il avait aussi indiqué à chaque peintre la composition des tableaux respectifs. Voici dans quel ordre se succédaient les peintures et quels en étaient les auteurs.

La série des événements représentés commence à l'entrée actuelle vis à vis du tableau capital *Le Triomphe de Frédéric-Henri.* Au-dessus de la porte occupant la place de la cheminée primitive et, par conséquent, au-dessus du manteau de cette cheminée, est la *Naissance de Frédéric-Henri* par César van Everdingen; au-dessus règne une guirlande peinte par Salomon De Bray dans laquelle des enfants déroulent une banderolle de papier portant cette inscription: Fr. HEND. NASSOVIUS *Auriacus Nat. Delf. IV. cal febr. CIƆ.IƆ.LXXXIV.* A droite et à gauche du manteau de la cheminée, des groupes allégoriques personnifiant les qualités du prince, par Van Thulden, Jean Lievens et Cesar Van Everdingen. Plus loin le jeune prince éduqué par Minerve et Mercure, peint par Théodore Van Thulden; puis le prince encore adolescent à qui Neptune confie l'empire des mers. Au-dessus de la porte de sortie actuelle, la seule qui se trouvait autrefois dans la salle: les États de Hollande, Zélande et Frise occidentale offrant le stadhouderat à Frédéric-Henri, par Van Thulden. Ensuite le prince avec son fils âgé de cinq ans qui fut Guillaume II, à qui les provinces précitées et celle d'Overyssel, confèrent les dignités héréditaires du stadhoudérat et le commandement suprême sur terre et sur mer, par le même; les hauts faits du prince représentés allégoriquement, sans doute par le même Van Thulden. Amélie de Solms et ses quatre filles par Gerard Honthorst. Vis à vis de l'entrée se déploie, comme nous le disions plus haut, la vaste toile de Jordaens: le Triomphe du Prince. En continuant on rencontre successivement: Charles I[er] roi d'Angleterre, beau-père de Guillaume II, qui, se sacrifiant pour son pays, va s'élancer dans un cratère, toujours par Van Thulden; le Temps fauchant la Calomnie et l'Iniquité, par Jordaens; Guillaume II et sa jeune épouse par Honthorst. Au-dessus des fenètres les Noces de Frédéric-Henri et d'Amélie par Gérard Honthorst; Louise, fille aînée du menage princier, et son époux Frédéric-Guillaume de Brandebourg, par le même; le prince Maurice, frère de Frédéric-Henri, en général, par Van Thulden.

Au plafond: la Pluie et la Rosée, Hercule et Apollon, Vénus et Junon, les Beaux-Arts, l'Architecture par De Grebber. Sur le devant des pans coupés se tiennent quatre hérauts d'armes surmontés des écussons des maisons d'Orange-Nassau et de Solms-Braunfels.

Sur les côtés des coins coupés commence la série du Triomphe proprement dit: d'abord un cortège festif de garçons et de jeunes filles, par Salomon De Bray; puis des piquiers portant des étendards par Soutman; le Butin de Guerre du Brésil par De Grebber; les animaux du Brésil par Van Thulden; les Fruits, Coquillages et Fleurs du Brésil par De Grebber; Porteurs de Trophées par Salomon De Bray; les Armes Conquises, par De Grebber; les Prisonniers de Guerre par Van Thulden. Ces huit dernières toiles représentent comme un appendice à la grande toile, *le Triomphe de Frédéric-Henri* et renforcent l'impression d'allégresse qu'elle suscite. Au-dessus de la toile de Jordaens, dans le plafond: le Triomphe du Chrétien et sa récompense dans le Ciel. Au fond de la lanterne, couronnant la coupole, est peint le portrait d'Amélie dont nous avons déjà parlé.

(1) (VAN ZIJPESTEIJN), *De Stichting der Oranjezaal.* La Haye, van Stockum, 1876. Page 68. Nous publions plus loin cette description.

Jordaens était le seul maître flamand et le seul Flamand habitant encore les contrées flamandes qui collaborât à cette œuvre, mais tous les autres étaient apparentés aux Flamands. Van Thulden qui fournit le plus grand nombre des tableaux, avait longtemps travaillé dans l'atelier de Rubens et peut même être considéré comme son plus fidèle élève. Soutman



LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC-HENRI (Esquisse, Musée de Bruxelles).

avait travaillé avec Rubens et avait gravé des œuvres d'après lui et sous sa direction; Pierre François De Grebber était des peintres du Nord celui qui se rapprochait le plus de Rubens; son père était l'intermédiaire de confiance de Rubens et de ses clients de la Hollande.

Parmi les peintres anversois à qui s'était adressé Huygens, nous avons nommé Gaspard De Crayer, Daniel Seghers, Thomas Willeborts et Gonzalès Coques. Aucun de ceux-ci ne fournit de sa peinture à la Salle du Triomphe. Ainsi que Huygens en avait informé sa

souveraine, De Crayer avait refusé d'emblée les offres qui lui avaient été faites et s'était retranché derrière divers prétextes; mais la véritable cause qui lui fit décliner cet honneur et ce profit, fut, sans doute, comme Huygens le devina fort bien, qu'il lui répugnait de peindre à Bruxelles, où il travaillait continuellement pour les églises catholiques, une composition destinée à glorifier le grand héros protestant et ses victoires sur les Pays-Bas Espagnols. Il eût été plus extraordinaire encore de voir le père jésuite Seghers accepter semblable commande. En revanche il est assez surprenant que Thomas Willeborts Bosschaert et Gonzales Coques, n'aient pas exécuté les tableaux des esquisses qu'ils avaient soumises dès 1649 à Huygens; tous deux étaient bien vus à la cour de Hollande et antérieurement à l'année 1648, ils avaient livré diverses œuvres aux princes, toutes bien venues en ce qui concernait Willeborts, mais moins satisfaisantes quant à Coques.

Van den Branden raconte par le menu une piquante mésaventure survenue à ce dernier lors de l'exécution d'une des commandes de Frédéric-Henri. (1)

Le prince lui avait demandé dix grandes peintures, représentant la Fable de Psyché. Coques ne sentait pas ou ne voulait pas convenir que pareil sujet ne fût pas dans ses moyens; il fit appel à l'obligeance de son confrère Abraham van Diepenbeek et le pria de lui composer les esquisses des tableaux demandés. Van Diepenbeek y consentit et quand la première esquisse fut terminée Coques alla la montrer à La Haye où elle fut approuvée. Son aide lui fit ensuite les neuf autres qui furent aussi expédiées à La Haye. Mais lorsque Huygens, connaisseur émérite, eut vu celles-ci, il constata quelles ne représentaient autre chose que des copies des fresques de Raphaël traitant le même sujet; à la grande confusion de Coques Huygens produisit même les gravures d'après le maître italien. Malgré cette supercherie, involontaire en ce qui le concernait, Coques reçut le 28 juillet 1648 la somme de deux cents florins. Il en avait promis 180 seulement à Van Diepenbeek et celui-ci en avait reçu 160 sur le prix convenu. Van Diepenbeek réclama le reste de la somme et comme Coques se faisait prier, il le cita en justice. Le procès fit assez bien de bruit et ne se termina qu'en 1654, par une sentence des Doyens de Saint-Luc estimant que la copie de Van Diepenbeek lui avait déjà été payée assez cher.

Nous ignorons pourquoi les projets de Bosschaert et de Coques ne furent pas exécutés, mais il est certain que la salle n'y a rien perdu. Coques n'était pas de taille à traiter de grandes compositions historiques et ce qui lui arriva pour la Fable de Psyché démontre qu'il se rendait parfaitement compte lui-même de son insuffisance. Thomas Willeborts Bosschaert avait beau être *persona grata* auprès du Stadhouder, il n'en est pas moins établi qu'il ne possédait qu'un talent médiocre et que son œuvre eût détonné à côté de celles des peintres qui ornèrent la salle d'Orange.

Mais nous nous occuperons principalement des deux tableaux peints par Jordaens et surtout de sa grande toile, l'œuvre capitale de la série, celle qui fait même pâlir toutes les autres.

Il est acquis que Van Campen ne se borna pas à fournir le sujet de cette composition mais qu'il en prescrivit aussi l'ordonnance. Cette composition ne représentait guère une invention originale du célèbre architecte; plus d'une fois on avait publié les louanges de Frédéric-Henri au moyen de chars de triomphe. Après la prise de Wezel, le 19 août, et de Bois le Duc, le 19 septembre 1629, on avait publié plusieurs gravures de ces chars. (2) Toutes ces planches montrent, sur un char romain richement orné, le prince entouré et

(1) *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Page 969.
(2) MULLER, *Nederlandsche Historieplaten,* Nos. 1647, 1648, 1649, 1650, 1651, 1652.

escorté de figures allégoriques, parmi lesquelles quelques personnages historiques, avec, à l'arrière-plan, les cités conquises. Ces chars sont trainés par quatre ou six chevaux; dans les airs planent des renommées embouchant leurs trompettes; la Victoire apporte des palmes et des couronnes au vainqueur. Ces gravures auront sans doute servi de modèle à Van Campen et il y aura puisé la conception de son projet. Il dessina et peignit une esquisse de la composition principale d'après ces planches et Huygens l'envoya à Jordaens apostillée de quelques remarques de sa main.

Jordaens n'approuva pas sans réserves le projet de Van Campen. Le 23 avril 1651 il écrivit une longue lettre à Huygens, dans laquelle il lui confessait ses répugnances à travailler sous la direction d'un triers, ce qui aurait été le cas s'il lui eût fallu s'en tenir rigoureusement à l'esquisse de Van Campen. (1)

Il se déclarait prêt à suivre cette esquisse dans ses grandes lignes mais en se réservant d'y apporter les changements et modifications qu'il jugerait utiles, et qu'il soumettrait d'ailleurs prochainement à Son Altesse et à Huygens sous forme de 4 à 5 esquisses de sa façon. En attendant il énumérait déjà certaines modifications dans sa lettre. Aussi il n'admettait pas que la Mort, figurant déjà sur le petit tableau qu'il peignait pour la salle d'honneur, reparût encore une fois dans cette composition-ci. Il l'écarta même des diverses esquisses qu'il présenta à la Haye, mais la princesse et ses conseillers insistèrent pour l'y maintenir, si bien que l'artiste finit par se rendre à leur vœu et qu'il représenta la Mort luttant contre la Renommée. L'esquisse de Van Campen ne montrait le Stadhouder qu'à mi-corps; Jordaens le représenta de pied en cap. Il proposait de le flanquer d'un côté de Neptune, dieu de la mer, de l'autre de Mars, dieu de la guerre; mais il n'a donné suite à ce projet ni dans le tableau même, ni dans aucune des esquisses connues; un de ses projets seulement montre le char marin conduit par Neptune. Comme il écrivait à Huygens qu'il avait placé dans deux esquisses Mars et Neptune de chaque côté de Frédéric-Henri, il faut en conclure que les deux esquisses en question sont perdues. Van Campen aurait tenu à représenter dans les airs le Temps et sa progéniture; le peintre repoussa cette idée, ayant déjà introduit le même personnage dans le tableau de moindres dimensions décorant la même salle. Le Temps figure dans trois esquisses mais non dans le grand tableau même. Huygens avait recommandé au peintre de faire lever la même patte de devant aux quatre chevaux blancs du quadrige. Jordaens y consentit, mais il aurait voulu voir les chevaux conduits par Hercule et Minerve, ainsi qu'il le proposa sur une de ses esquisses. La proposition fut rejetée en partie et, sur le tableau, ce sont Mercure et Minerve qui gouvernent l'attelage. Il entendait aussi placer derrière le jeune Guillaume II, des jeunes filles personnifiant la parenté royale de ce prince. On s'y refusa. Il ne fut autorisé qu'à placer ces figures allégoriques du côté opposé. Tandis qn'il voulait faire acclamer le Triomphe par la Pucelle de Néerlande (Belgica), les provinces méridionales seraient demeurées indifférentes et impassibles. Or aucune de ces figures allégoriques de ces provinces n'apparait dans ses esquisses ou dans son tableau. D'autres modifications de moindre importance qu'il proposa au projet de Van Campen furent approuvées.

Des quatre ou cinq esquisses qu'il comptait présenter en avril 1651 à La Haye, nous en connaissons trois: la première au musée d'Anvers, la seconde au musée de Bruxelles, la troisième au musée de Varsovie. Dans la première le char de triomphe est vu tout à fait de profil, dans la seconde il le montre de face et dans la troisième il le fait obliquer

(1) On trouvera cette lettre in extenso et dans le texte original à l'appendice du présent ouvrage.

légèrement. Dans la première esquisse le prince se tient tout en haut du char, avec la Victoire au-dessus de la tête et Neptune devant lui; le char est conduit par la Santé (Hygiëia) et la Sagesse (Minerve). Dans la deuxième il se tient debout dans le char derrière l'avant-train, de sorte qu'il est vu à mi-corps; la Victoire le couronne; Mercure et le Temps montent deux des quatre coursiers du quadrige; Hercule et Minerve marchent des des deux côtés. Dans la troisième esquisse figurent les mêmes personnages sauf que Hercule est remplacé par Hygiëia. Dans cette esquisse Frédéric-Henri est assis dans un char ouvert, très haut, comme sur un trône et on le voit tout entier. C'est ainsi que le représente le tableau définitif. Dans celui-ci ce sont Mercure et Minerve qui conduisent les chevaux et l'un de ceux-ci est monté par un jeune homme tenant une corne d'abondance. Dans les quatre variantes on voit à droite le prince Guillaume avec divers guerriers, à gauche d'allégoriques figures féminines: dans toutes une couple de lions marchent devant les chevaux et, au fond, les statues de Guillaume et de Maurice d'Orange se détachent sur une colonnade; mais dans la première esquisse, les statues sont adossées à la colonnade près de l'arc de triomphe; dans les autres elles occupent le fond, chacune à l'une des extrémités de la composition. La différence entre les ciels des projets comparés entre eux n'est pas moindre qu'entre ceux de ces projets et celui du tableau. Dans la première esquisse la Renommée claironnante et un Génie apportent une palme et une corne d'abondance; dans la seconde et la troisième sont les mêmes figures mais disposées autrement; dans le tableau même la Renommée lutte contre la Mort et la Paix apporte des palmes. Nous ne poursuivrons pas la comparaison; il serait difficile parmi les douzaines de figures que comporte chaque composition d'en trouver deux pareilles, et il en est de même pour les innombrables accessoires qui y sont répandus et qu'il n'entre pas dans notre pensée d'énumérer.

L'ordonnance décorative dans la première esquisse est plutôt médiocre; trop simple et trop sobre elle manque d'apparat et d'allégresse; l'arc de triomphe est mal placé et le prince, au-dessus de Neptune, encore plus mal. La seconde et la troisième esquisses frappent par leur symétrie, par la simplicité de l'effet, par le cachet monumental de l'encadrement. Rubens n'y aurait pas apporté plus de goût. Mais cette sobriété et cette régularité quasi-académique ne semblent pas avoir plu à La Haye; d'ailleurs elles n'entraient guère dans le goût de Jordaens, aussi la version définitive répudie-t-elle toute symétrie: des guirlandes de fleurs et des vols d'amours brisent les lignes des architectures à l'arrière-plan que l'on ne voit donc plus que par morceaux et de même qu'à terre le mouvement est plein de vie et de jubilation, là haut un essaim de figures allégoriques grouillent et planent les mains pleines de toute sorte d'attributs, leurs corps lancés dans un essor éperdu.

La composition définitive est beaucoup plus étoffée que les projets; elle compte bien vingt figures de plus que ceux-ci. A l'avant-plan règnent une cohue et une allégresse, grâce auxquelles l'œuvre retentit littéralement de jubilation. Les enfants, les femmes et les chevaux à l'avant-plan; les curieux juchés sur les socles des deux statues et les nombreux cavaliers escortant le char font de ce spectacle plutôt une kermesse populaire que le majestueux gala des esquisses de Bruxelles et de Varsovie. Dans la partie au-dessus la différence de mouvement est encore plus accusée; l'arc de triomphe a dépouillé ses formes imposantes, et une mêlée enragée, un enthousiasme frénétique, un tonnerre d'acclamations saturent le ciel. L'arrière-plan aussi a perdu sa sobre perspective monumentale: les pilastres, les balustrades, les arcades ne sont pas rassemblés en une grandiose rangée; ils brisent leurs lignes et courent à la débandade. Le motif principal, le char avec la cohue qui

l'entoure, a été profondément mûri et étudié; tant au point de vue de la composition que de l'exécution il représente bien un des plus prodigieux morceaux de peinture que l'art universel ait créés.

Jordaens lui même nous a laissé une explication de son grand tableau dans une notice en français qu'il envoya en 1642 à Amélie de Solms sous ce titre:

EXPLICATION DU GRAND TABLEAU TRIUMPHAL DU FEU TRÈS ILLUSTRE PRINCE FRÉDÉRICQ HENRY DE NASSAU, PRINCE D'ORANGE, DE LOUABLE MÉMOIRE, POUR MADAME SON ALTESSE LA PRINCESSE DOUAIRIÈRE.

1. En premier lieu est le Prince. Son Altesse monté sur un chariot de triumphe tout doré, estant derrière le chariot une statue de bronse à l'antique, signifiant la victoire, estandant l'une de ses mains pour mettre une couronne de laurier sur la teste de Son Altesse; et ayant dans l'autre main une autre couronne de réserve pour feu Son Altesse le Prince Guillaume son fils, lequel est monté sur un genêt d'Espagne, et carbettant en gayeté de cœur à l'entour du chariot où son père est monté.

2. Les quatre chevaux blanc qui traînent le chariot dénottent la candeur et intégrité de cœur de cet exellent héros, lequel postponnant son particulier et intérêts ès repos, s'agit pour se mettre en protecteur et père de la patrie.

3. Mercure, Dieu des prattiques, ruses et subtilitez, qualitez requises à un brave cavalier et général d'armées, meine un des chevaux. Pallas, Déesse de sagesse et de prudence, en meine l'autre cheval à main droitte.

4. Le caducée de Mercure est entortillée de deux serpans, qui est le vray signe d'astuces et de ruses.

5. Le conducteur ou charton représenté par un adolessant courronné de roses, ayant au bras une corne d'abondance, de grappes de raisins et espies de bled, signifiant que les armées sous l'heureuse conduitte de ce valeureux Prince, a esté pour le plus de temps en considération de ces ennemis, par la bénédiction du ciel bien peu ou jamais travaillé d'escarsité de vivres ou de mutinations. Le mantau de taffetas bleu dénotte que cette félicité vient du ciel, mais conséquemment de la providence et bénignité de Dieu.

6. Les lions marchants au devant sont signe d'animosité et de courage, qualitez requises à un général.

7. Les nimphes parsemans des fleurs et des bouquets et les petits cupidons ou enfans, sautant, tenant des armoiries, et chantant des hymnes aussi avecq des cymballes dénottent la gayeté des provinces.

8. D'autre part comme nous avons dénotté que feu Son Altesse le jeune Prince Guillaume, estant accompagné par le Dieu Hymen, le Dieu de mariage, et aussy un adolessant portant un flambeau d'une main, et de l'autre un signe de deux mains jointes courronnées, dénottent le mariage Royal du Prince.

9. En suite sont remontré quelques cavaliers à cheval depart et d'autre du chariot, avec des banières et guidons et deplus un trophée, signifiant un arme propre à c'est affaire.

10. Le commun peuple, estant monté sur le pied d'estail du Prince Guillaume et du Prince Maurice, ayant embrassé leurs statues, s'égayent et s'éjouissent, voyant les successeurs de ces deux devanciers ou prédécesseurs leur avoir procuré leur liberté et la paix.

11. La paix descendant du ciel est accompagné avec beaucoup de cupidons ou enfans, ayant pour la plus part quelques outils ou instruments de science tant de mathématique que de la musique et autres profitables. Icelui estant vestu en blanc signifiant qu'il y doit estre pur et sans macule ou immaculé, de cincère intention, sans fallace ni fraude, ayant en chaque main une branche de palme tant pour la succession de jeune Prince que pour jamais.

12. Le cartel que portent les enfans dénotte les carmes en latin que le dernier œuvre du Prince, c'est à sçavoir d'avoir procuré la paix, est plus louable que le premier qui constoit en guerres et émotions.

13. Les enfans attachans à l'arcure des fleurs, des fruicts et des festons sont de touttes entiquitéz signes d'éjouissance, en honorant leurs capitaines entrants en triumphe.

14. Finalement la mort et la femme (fame, renommée) se battent pour à qui mieux; la mort voulant suivre son naturel de destruire la personne du Prince et la louable renommée; la femme (fame) au contraire se défendant, réserve une trompette, pour en blasonner et éterniser par tout l'univers la gloire et louange en l'honneur de ce très illustre héros.

15. Ces deux figures gisants en bas son la haine et la discorde, dont la discorde se connaît par les deux serpants qui s'entremordent et la haine c'est celle qui mange son cœur; lesquels le généreux Prince a toutes surmontées.

Les allégories sont un peu forcées comme on voit; Jordaens était d'ailleurs plutôt le peintre de la nature visible que de l'imaginaire; ses dons d'observation étaient plus généreux que sa fantaisie. L'inscription louangeuse que les amours déroulent dans le ciel, porte ULTIMUS ANTE OMNES DE PARTA PACE TRIUMPHUS. (La dernière victoire, celle enfantée par la Paix, l'emporte sur toutes les autres). Elle fait allusion à l'évènement qui occupait tous



LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC-HENRI (Esquisse, Musée de Varsoire).

les esprits à l'époque où l'œuvre fut commandée et exécutée: la paix de Munster en 1648. Les princes d'Orange du XVII[e] siècle, Frédéric-Henri aussi bien que Maurice n'étaient pas précisément des partisans de la paix, mais la bourgeoisie dont Amélie se fit ici l'interprète et dont elle partageait sans doute les sentiments n'en appréciait pas avec moins de reconnaissance le bienfait qu'elle devait au courage et à la sagesse du Stadhouder récemment



LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC-HENRI (Fragment, Maison du Bois, La Haye).

[illegible] forcées comme on voit; Jordaens [illegible] plutôt le [illegible] que de l'imaginaire; ses dons d'observation [illegible] généreux [illegible] l'inscription louangeuse que les amours dé[illegible] porte [illegible] PARTA PACE TRIUMPHUS (La dernière victoire [illegible] par [illegible] toutes les autres). Elle fait allusion à l'évènement [illegible] tous



[illegible]

LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC-HENRI (Fragment) Maison du Bois, La Haye

[illegible] l'œuvre fut commandée [illegible] 1648. Les [illegible] du XVIIe siècle F[illegible] pas [illegible] la paix [illegible] l'interprète [illegible] de recon- [illegible] der récemment [illegible]



décédé, le bienfait suprême tenu à bon droit pour le fruit et le couronnement de sa glorieuse carrière.

Nous avons décrit le chef-d'œuvre et raconté son origine, mais l'âme de cette peinture ce qui la fait vivre et rayonner, est l'opulence de la lumière et de la couleur. Leur éclat domine toute la salle, il n'est pas confiné dans une partie de la vaste toile et ne converge point pas une gradation ou une dégradation progressive vers cette prodigieuse unité: non, il se répand dans toute l'œuvre. Le groupe principal au point de vue de la signification est aussi celui qui domine tous les autres par la splendeur de ses tons. D'abord s'avancent les quatre chevaux blancs chaudement teintés, d'une allure fringuante; les têtes de ceux du milieu tournées au-dedans, celles des deux autres au dehors, les quatre jambes soulevées en un mouvement simultané. Ils trottent presque tout droit sur le spectateur. Leur masse blanche forme comme un large piédestal de clarté d'où surgit le jeune conducteur dont la chair tendre et pure et le voile bleu clair exultent en teintes plus fermes et plus altières encore et dont la jeune figure chante je ne sais quelle note attendrie au milieu de tout cet appareil de gala. Au-dessus parait alors le char d'or et le ton plus riche de Frédéric-Henri avec ses chausses blanches et collantes et son manteau rouge. Tout ce groupe est relativement calme, de mouvement régulier, de couleurs on ne peut plus harmonieusement liées; il s'agit d'une apothéose marquée au cachet de la simplicité bourgeoise, de quelque chose de cordial et de touchant. Le prince est un portrait fidèle sans la moindre fantaisie; sa figure est à la fois simple et noble, mais plus affable que majestueuse.

Le groupe principal est précédé de quatre femmes; l'une en robe d'un rouge foncé à reflets plus clairs, deux en pâles teintes bleues. Au côté opposé du tableau près du char, le jeune prince Guillaume monte un petit cheval bai escorté de deux chiens de chasse avec quatre cavaliers entre lui et le char. Le groupe des femmes et celui des cavaliers forment aux deux côtés du tableau un cadre ferme et vigoureux qui borde la blanche masse écumante des chevaux. Plus haut se dressent les deux statues d'or avec le groupe des curieux juchés sur les piédestaux; deux d'entre eux portent le bonnet bleu dont Jordaens a coutume de coiffer ses rustres; deux autres étalent leurs chairs nues et musclées. Plus haut encore rayonne la vierge de la Paix en sa robe blanche, la Renommée au torse nu et aux ailes blanches; puis le pâle squelette et les guirlandes de fleurs et d'anges entremêlés, le tout formant une merveilleuse symphonie de couleurs.

Comme conception et ordonnance le bas est vraiment grandiose, tout à fait émouvant, sans la moindre contrainte, animé de généreuse vie humaine, imprègné de l'humeur réjouie de l'artiste. Par contre le haut est trop décousu, trop tourmenté; les lignes dévient à droite et à gauche, courbées, pliées; la Paix est prête à dégringoler; la Renommée est trop tapageuse même pour une renommée; la Mort est non seulement un hôte importun, une intruse par son caractère même, mais encore par son attitude et par la place qu'elle prend. Toutes ces allégories encombrent le ciel et offusquent la vue, elles empèchent l'air de circuler. En outre elles s'imposent avec trop de fracas; très montées de ton elles luttent contre le motif principal et menacent même d'en compromettre l'effet. Au surplus tout ce fatras allégorique sent son pédant d'une lieue; on ne s'explique pas ce qu'il vient faire ici, et on souhaiterait le voir complètement balayé. Sans doute tous ces ingénieux rébus furent imposés à Jordaens; il ne les a pas tous inventés et lorsqu'il les accepta il ne sut comment en user: le sujet trop chargé le fit fléchir. Son génie n'était pas assez fantaisiste, assez imaginatif pour escamoter tout ce bric à brac ou pour le disposer de sorte à le fondre dans l'ensemble. Cela n'empèche que cette toile gigantesque avec sa foule en liesse, ses femmes jubilantes, ses chevaux

piaffants, ses étendards déployés et tout son ensoleillement des grands jours représente une superbe peinture d'apothéose, une œuvre telle qu'on ne parviendrait à en imaginer une plus éblouissante.



LE TEMPS FAUCHANT LA COLOMNIE
(Maison au Bois, La Haye).

Le deuxième tableau peint par Jordaens pour la Salle d'Orange et qui, ainsi que nous l'avons dit, lui fut commandé longtemps avant l'autre, représente le Temps fauchant la Calomnie et le Vice, et la Mort étranglant l'Envie. Le sujet qu'il avait à traiter lui fut indiqué comme suit par Van Campen: „Le Temps, un petit génie sur les épaules, foulant aux pieds les ... renversés; atteste de quelle façon il renouvelle et recrée tout. En-dessous sur le sol, la Mort étranglant l'Envie". (1)

Jordaens se conforma strictement à ce canevas. Dans le haut on voit le Temps, deux cupidons sur ses ailes, sa faux à la main, moissonnant d'un geste furieux la Calomnie et le Vice gisant à ses pieds. Dans le bas la Mort étouffe l'Envie. Le Temps est une superbe figure de géant, une des plus belles que peignit le maître. Avec son derme épais et haudement teinté dont les plis logent des ombres brunes, il rappelle Hercule brandissant sa massue de Rubens à Whitehall. Sur les chairs ardentes l'étoffe bleue qui lui ceint les reins met une clarté. Une lumière flamboyante modèle énergiquement les monstres du bas et en accuse les membres mutilés. L'une des figures tient en main une guirlande verte, une autre une torche allumée, sur le sol git un bouquet, à l'écart se dresse le chapiteau doré d'une colonne, dans le haut du tableau une bande de lumière teintée s'arrondit comme un arc en ciel bleu. Donc des nuances à

(1) „De Tijt met een jong kint op de schouders, stappende over omgeworpen ... vertonende dat hij alles over en weer nieu voortbrenght. Beneden op de grond de Dood de Nijt worgende".



BACCHUS JEUNE (M. Max Rooses, Anvers).

[illegible] à tout son ensoleillement [illegible] représente une [illegible] œuvre telle qu'on ne [illegible] imaginer une [illegible]

[illegible] peint par [illegible] et qui [illegible] nous l'avons dit, lui fut [illegible] longtemps avant l'autre, [illegible] le Temps fauchant la Calomnie et le Vice, et la Mort étranglant l'Envie. Le sujet qu'il avait à traiter lui fut [illegible] comme suit par Van Cam- [illegible] Temps, un petit génie [illegible] aux pieds [illegible] de quelle [illegible] tout [illegible] géant à ses [illegible] Dans le bas la Mort étouffe l'Envie. Le Temps est une superbe figure de géant, une des plus belles que peignit le maître. Avec son derme épais et haudement teinté dont les plis logent des ombres brunes, il rappelle Hercule brandissant sa massue de Rubens à Whitehall. Sur les chairs ardentes l'étoffe bleue [illegible] allumée, [illegible] bouquet, à l'écart [illegible] chapiteau doré d'une [illegible] le haut du tableau [illegible] s'arrondit [illegible] Donc des nuances à [illegible]

[illegible] T LA CALOM[illegible]
[illegible] Bois, La Haye.

(1) [illegible] schouders [illegible] dat hij alles over en weer nieu [illegible]



profession et tout plein de caprices dans l'éclairage de la chaude masse humaine.

En présence de la peinture ardente du plus petit des deux tableaux de Jordaens et de la peinture éclatante de sa toile capitale, tout le reste de la salle pâlit et s'éteint lamentablement; à côté de ce mouvement endiablé tout le reste devient terne et frigide. Van Thulden qui fait la moins piteuse figure est un Rubens énervé quant à la forme et un Rubens édulcoré et anémié quant à la couleur; ses personnages ne vivent guère plus que des figures de cire. Honthorst qui mérite d'être cité après lui pour son grand tableau „Le mariage du Prince", n'a pas mal ordonné sa composition, mais la couleur en est bien sourde. Le „Débarquement du prince Guillaume et de son épouse" est clair, mais de ton porcelaineux et de composition tourmentée. De Grebber est bien lourd, bien dur et à la fois bien superficiel dans sa peinture. Salomon De Bray encore plus superficiel et plus morne avec des figures aux traits effacés et privés de mouvement. Soutman est tout aussi maussade; l'école de Rubens est encore perceptible en lui, mais combien épuisée et pâlie. Jordaens domine le tout et règne sur tous. Lorsqu'on entre dans la salle c'est comme si le soleil se levait dans son gigantesque tableau et qu'il vous dévoilait toutes les merveilles créées pour la volupté de l'œil humain dans un monde plus beau et plus coloré que le nôtre; et lorsque la porte s'est refermée derrière vous, cette radieuse vision vous hantera désormais pour la vie.

Le maître n'utilisa aucun élément accessoire de son chef d'œuvre dans un tableau antérieur ou postérieur. La seule figure qui s'y trouve et que nous rencontrions ailleurs est le délicieux conducteur du char de triomphe. Nous le retrouvons dans la même forme sinon dans le même rôle, sous les traits du jeune Bacchus qu'il peignit vers la même époque et qui appartient à l'auteur du présent ouvrage. Jordaens représenta maintes fois le Dieu de l'ivresse mais jamais il ne lui prêta une plus séduisante image. Bacchus est vu jusqu'à mi-corps, la poitrine et le bras gauche nus. Une draperie rouge est jetée sur l'épaule et le bras droits; le visage est imberbe; sa longue chevelure bouclée et flottante est couronnée de pampres. La radieuse et adolescente image du dieu se détache sur un fond sombre. Il est légèrement gris et le vin l'a mis de joyeuse humeur. Jordaens avait été frappé de l'influence bienfaisante d'un commencement d'ivresse qui fait oublier tout souci aux humains comme aux immortels et qui les transporte dans la sphère des béatitudes. Ce jeune visage épanoui et rougissant exprime de la façon la plus charmante le contentement de soi-même et de tout l'univers. Jordaens, le créateur de tant de têtes vigoureusemcnt caractérisées dans lesquelles on lit des pensées austères ou odieuses, a voulu cette fois interprêter aussi un sentiment de joie paisible et il y est parvenu magistralement. La chair est ferme avec un reflet bleu dans les ombres; les traits sont dessinés nettement mais sans la moindre dureté. La gorge et la poitrine potelées présentent quelques plis moelleux mais sans exagération. Le tableau provient de la vente Foulon (Anvers, 1900). Le modèle est évidemment le même que celui qui posa pour le conducteur du char triomphal dans l'apothéose de Frédéric Henri, c'est la même tête bouclée, les mêmes joues fraiches et roses, la même poitrine et les mêmes bras savoureusement charnus.

Ce ne fut pas le seul Bacchus des pinceaux de Jordaens. Des tableaux analogues figurèrent dans diverses ventes: c'est tantôt un jeune Dyonisos vu jusqu'à mi corps, la tête couronnée de pampres, dans la vente Richardt (Rotterdam, 1882); tantôt le même personnage la peau de panthère jetée sur l'épaule et la coupe à la main (Vente Hubert Duster, Cologne 1886); ou bien un Bacchus en pied couronné de pampre et tenant un bocal dans la main droite (Vente Schwarzschild, Cologne, 1882); ou encore le même dieu

toujours couronné de pampre, drapé de la peau de panthère, tenant dans la main gauche une coupe d'or et acceptant de la main droite un verre que lui offre un satyre (Vente Joh. Jac. Claessen, Cologne, 1887).

François Lucas grava un Bacchus avec une draperie sur l'épaule et une ceinture de feuilles de vigne. Il est ivre et tend une coupe à un satyre assis auprès de lui et qui la vide. D'un côté se dresse une table chargée d'huîtres, de homards, de vin et de verres. Derrière la table, un personnage vénérable jette les bras au ciel, scandalisé à la vue du dieu pris de boisson. Une tigresse et ses trois petits reposent aux pieds du satyre. La tête d'un satyre émerge de dessous la chaise sur laquelle est assis le dieu.

Un Bacchus avec Cérès et Cupidon, accompagné d'une chèvre et marchant aux sons d'une flûte figura dans les ventes A. H. (Bruxelles, 1864) et Houyet (Bruxelles, 1887); un Bacchus, Cérès et Vénus dans la vente J. de Nooy (Haarlem, 1811).



VIGNETTE AVEC VIEILLE FEMME (Dessin, Albertine Vienne).

CHAPITRE VII

Les Eaux-Fortes de Jordaens — Les Gravures d'après ses tableaux — Les tapisseries d'après ses cartons — Ses dessins — Ses esquisses



LE CHRIST EN JARDINIER
(Dessin, M. Fairfax Murray, Londres).

Eaux-Fortes. La Fuite en Egypte. — En 1652 Jordaens fut pris d'une rage d'aquafortiste. Il n'exécuta pas moins de sept gravures à l'eau-forte, portant ce millésime. Essayons de les décrire et de découvrir leur parenté avec ses tableaux connus.

La première est la *Fuite en Egypte*. La Vierge est assise sur l'âne. L'enfant dans ses bras repose la tête sur sa poitrine. Elle a la tête enveloppée d'un linge flottant d'un côté; son chapeau de paille pend dans son cou. Saint Joseph mène l'âne par une corde. Il porte sur l'épaule une sorte de scie dont le fer a la forme d'une faucille courbée à l'envers. Un panier rempli d'un attirail d'outils de charpentier est suspendu à la scie. Le groupe marche sur le spectateur. D'un côté de la route croissent trois palmiers; d'autres arbustes à gauche. L'eau-forte est de ton gris et n'a pas suffisamment mordu. Jordaens l'a renforcée en maint endroit à la pointe sèche; c'est le cas pour la chevelure et les pieds de Marie, la tête, les mains, les jambes et la draperie de Joseph, l'échine de l'âne et maint détail encore.

La composition diffère complètement des tableaux connus traitant le même sujet et décrits plus haut (voir page 110).

Le Christ chassant les vendeurs du temple. — Une deuxième eau-forte, traitant un sujet biblique, représente le Christ chassant les vendeurs du temple. Jordaens peignit le même sujet dans un de ses chefs-d'œuvre qui se trouve au Louvre, et qui mérite d'être décrit en premier lieu.

La scène se passe dans le vestibule du temple, un vaste monument de marbre avec ornements dorés, colonnes, arcades et niches. A droite une vue sur le ciel ensoleillé traversé de nuages d'argent. Jésus indigné à la vue des trafiquants et des brocanteurs lève le bras en brandissant la corde avec laquelle il va les disperser. La bande des usuriers et des mercantis est prise de panique; au milieu du tableau un changeur, hurlant de terreur, fait la culbute avec table et chaise; un autre gigotte étendu sur le dos. Une grosse paysanne, blonde et réjouie coiffée d'un chapeau de paille, un enfant sur les bras, se penche en avant pour ne rien perdre du spectacle; une bonne vieille à lunettes qui vient de retirer un coq de sa cage d'osier, ne s'en amuse pas moins; il en est de même d'une troisième paysanne serrant une jarre de cuivre dans les bras. Un paysan, au masque de satyre, empoigne un



LE CHRIST CHASSANT LES VENDEURS DU TEMPLE

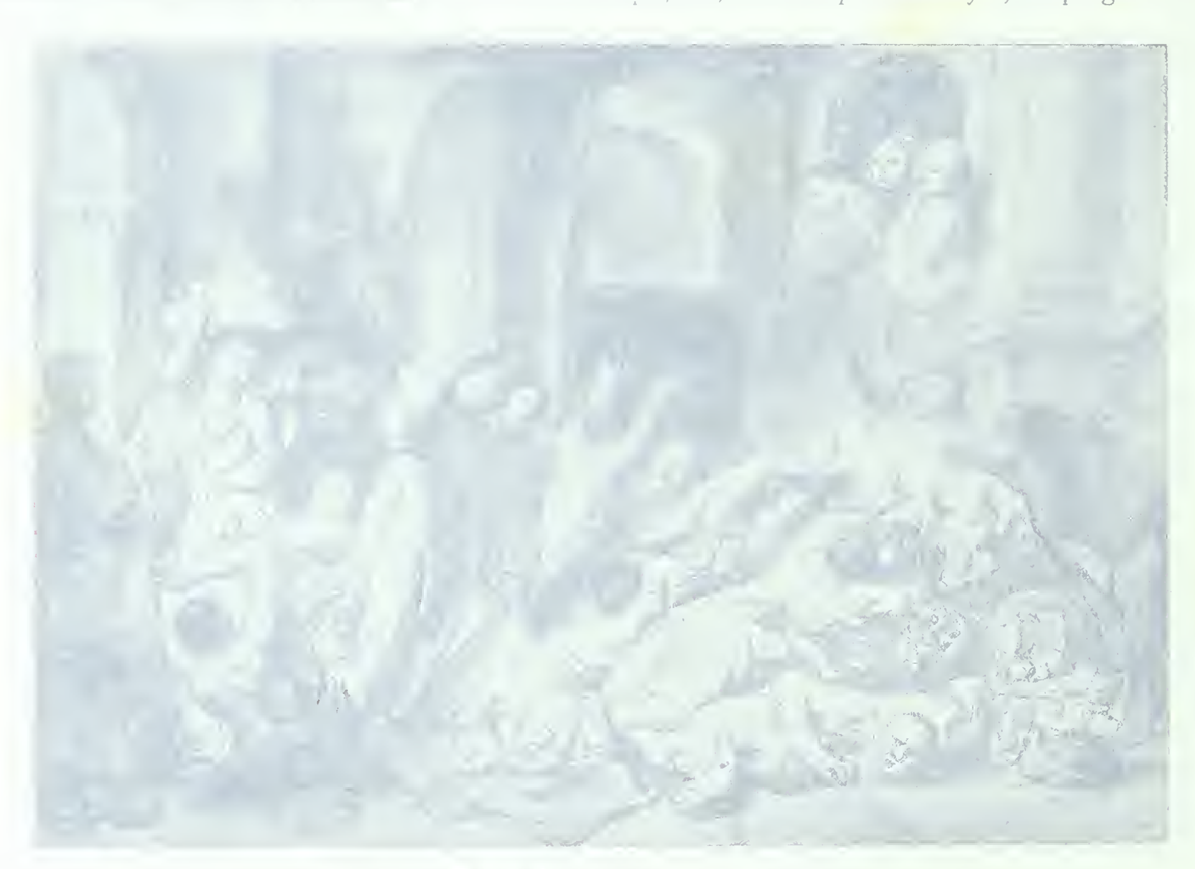
âne par la tête et se démanche presque la mâchoire à force de crier; un autre, le dos nu, est accroupi par terre. A l'extrême gauche un nègre avec un âne; à droite une femme, une corbeille de fruits sur la tête, s'éloigne en riant. Près d'elle trois gaillards contemplent la scène avec curiosité et surprise; un jeune garçon se courbe pour fermer une cage. Mêlés à ces personnages: des bœufs, des moutons, des chiens, des pigeons. Vers le haut, à gauche deux prêtres assistent au spectacle; plus vers le milieu, deux autres, dans un balcon tendu d'une tapisserie rouge; plus à droite un individu juché sur le socle d'une colonne afin de bien voir.

La scène animée demeure claire, la cohue n'empêche pas de discerner la variété des gestes et des sentiments des acteurs: la terreur et l'angoisse de ceux qui sont tombés, l'inquiétude de ceux qui sont menacés, l'hilarité des femmes, la curiosité ou l'indignation



JÉSUS CHASSANT LES VENDEURS DU TEMPLE (Louvre).

[illegible] du temple, un vaste monum[illegible]bre avec [illegible] et niches. A droite une vue sur le ciel [illegible] traversé [illegible] à la vue des trafiquants et des bro[illegible] le bras [illegible] il va les disperser. La bande [illegible] des [illegible] milieu du tableau un changeur, [illegible]eur, [illegible] autre gigotte étendu sur le dos. [illegible]ysanne, [illegible] d'un chapeau de paille, un enfant sur les bras [illegible] avant [illegible]tacle; une [illegible] vieille à lunettes qui vient [illegible] un coq [illegible] amuse pas [illegible]; il en est de même d'une troisieme paysanne [illegible] dans les bras. Un paysan, au masque de satyre, empoigne un



LE CHRIST CHASSANT LES VENDEURS DU TEMPLE

[illegible] et se démanche presque la mâchoire à force de crier; un [illegible] nu, [illegible] terre. A l'extrême gauche un nègre avec un âne; à droite une femme, une [illegible] sur la tête, s'éloigne en [illegible]. Près d'elle trois gaillards contemplent la [illegible] et surprise; [illegible] des bœufs [illegible] au spect[illegible]ndu [illegible] plus à [illegible] afin de bien voir.

[illegible] variété des [illegible] sont tombés, [illegible] l'indignation



des hommes. Le Christ est particulièrement remarquable, son visage sérieux et triste n'exprime ni haine, ni violente émotion; il s'acquitte d'une mission divine, il demeure froid comme un juge qui punit les sacrilèges. Pourtant Jordaens ne se préoccupait guère d'interpréter d'une façon saisissante un épisode de l'Histoire Sainte et de pénétrer les spectateurs de la haute signification de l'acte accompli par le Sauveur. Dans cette page de l'Écriture il trouvait un texte à illustrer selon son cœur, une scène de la vie populaire avec des personnages de toutes les conditions, mais surtout des gens du peuple, donnant librement carrière à leurs impressions, des gaillards qui vocifèrent, ricanent, tempêtent et se trémoussent à corps perdu, et, mêlés à ce populaire, en guise de figurants, des animaux dont la robe et le plumage bariolés étoffent la scène; enfin, au fond, des édifices grandioses prêtant un peu de leur caractère monumental à toute l'aventure et haussant l'anecdote de la vie quotidienne, le simple faits-divers comme on dirait aujourd'hui, à la portée d'une page d'histoire. *Diogène à la recherche d'un homme* ou mieux „Diogène sur le marché d'Athènes" avait déjà procuré à Jordaens la matière d'un tableau où la vie populaire prenait bien plus d'importance que le geste du bon philosophe.

Le peintre traita maintes fois pareils épisodes de la Bible dans le même mode populaire, mais jamais il n'habilla sa conception avec autant d'opulence. Il répandit prodigalement sur toute la scène la chaude et caressante lumière qui fait resplendir et rayonner personnages, animaux et édifices d'un éclat merveilleux, et qui leur communique une turbulence et une allégresse inouïes. La vivacité des couleurs enchérit encore sur la gaîté de ces accents: la draperie rouge du Christ, la chemise blanche et la robe rouge de la femme à la corbeille de fruits; les personnages de droite avec leurs draperies grise, blanche et jaune, les chairs nues à gauche. Des ombres légères et transparentes se glissent parmi tous ces éléments, leurs caresses enveloppent les personnages et elles introduisent des nuances et des dégradations dans toute cette splendeur, n'en dissumulant aucun détail, les faisant tous ressortir au contraire. Le Christ en robe d'un bleu d'ardoise et enveloppé d'une ombre grise assez opaque, et avec lui le marchand qui s'étale par terre dans un ton sombre divisent les deux grands groupes lumineux remplissant la toile de chaque côté. Constatons que Jordaens place fréquemment ces personnages d'un gris bleuâtre ou d'un vert sombre au milieu de ses grandes compositions et que nous retrouvons semblables figures dans le roi nègre de *l'Adoration des Mages* à Dixmude et dans *Jésus parmi les docteurs de la Loi* du Musée de Mayence.

Le moëlleux de la peinture me fait supposer que le tableau est antérieur à l'année 1652; je le rangerais parmi ceux peints entre 1641 et 1650. Il règne encore une certaine recherche dans les effets de lumière, surtout dans la lueur maussade baignant le Christ et la paysame à la jarre de cuivre et à l'enfant éploré. Mais pour ces quelques figures tourmentées combien de saines et d'exubérantes! La commère réjouie avec la corbeille de fruits sur la tête, le vieillard attentif drapé de jaune clair, à droite, la vieille aux poules, les prêtres là-haut, sont autant de chefs-d'œuvre. J'ai été frappé par l'identité presque complète existant entre le personnage qui tombe par terre et le Calvin du *Jugement Dernier* qui se trouve à quelques pas de là dans le même salle.

Pour son eau-forte Jordaens a considérablement simplifié la scène. Le motif principal et la plupart des groupes s'y retrouvent; mais presque aucun personage n'est le même. Le Christ agit avec plus de vigueur; il se penche pour mieux atteindre ses victimes et il renverse même la table d'un changeur. Un marchand cherche anxieusement à garer son panier contenant des canards; un couple d'autres s'inquiètent de leurs moutons et de leurs chèvres;

à droite se tiennent deux prêtres; à gauche deux hommes du peuple; à l'arrière-plan un paysan s'appuie sur une de ses bêtes à cornes; un badaud a grimpé pour mieux voir sur le socle d'une colonne; la femme au panier de fruits se dirige vers la gauche; deux chiens sautent aux jambes du Christ en aboyant.

Le musée de Brunswick possède un dessin, dans lequel Jordaens a esquissé la même scène à grands traits. L'action est identique mais les personnages ont de nouveau subi quelques modifications: le Christ est armé d'un fouet, quelques marchands ont pris la fuite en levant les bras au ciel. Dans le haut, des curieux regardent par la fenêtre; d'autres se sont juchés sur les socles des colonnes; en bas on retrouve l'homme appuyé sur son bâton et aussi la femme aux fruits qui porte, en outre, un enfant.

Nous connaissons un autre dessin par une lithographie de Villain. La composition est de nouveau toute autre. Le Sauveur renverse aussi la table du changeur; devant lui s'enfuits une couple de canards, plus loin un autre prend la volée; une paysanne étend les bras pour le rattraper; un chien aboie aux jambes du Christ. A l'avant-plan grouillent des chèvres, des moutons, des bêtes à cornes.

On a fait mention encore d'un dessin à la craie noire sur fond jaune et rehaussé de blanc, lithographié par Mauzaisse; mais nous ne l'avons pas rencontré (1).

PIETA. — La *Pieta* est le troisième sujet biblique traité à l'eau-forte par Jordaens en 1652. Le tableau se trouve dans l'église du Béguinage à Anvers pour lequel il fut peint.

Le Sauveur est étendu sur le sol, la tête et les épaules reposant sur le sein de sa mère, un bras accoudé sur ses genoux. Marie, assise, éplorée, porte un linge au visage de son Fils. Derrière elle, à gauche, une femme se tord les mains avec désespoir. Madeleine est agenouillée à droite et désigne la blessure de l'une des mains du Christ. Derrière elle se trouve une vieille tenant un vaisseau de cuivre et s'apprêtant à laver le corps. Derrière celle-ci, sont trois hommes, Jean, Joseph d'Arimathie et Nicodème, debout près de la croix. Jean se prend douloureusement le menton dans la main; l'un des deux autres s'appuie à un des échelons de l'échelle dressée contre la croix. Le corps du Christ est émacié, une pâle lumière est répandue sur le cadavre, des ombres d'un bleu d'ardoise se jouent aux rondeurs de la poitrine et des teintes plus sombres encore au bas des jambes. Les ombres sur les visages des femmes sont du même bleu-gris, sauf sur celui de la femme tenant le vaisseau de cuivre, laquelle est teintée d'un brun métallique. Les hommes aussi sont ombrés de teintes cuivrées ou gris foncé. L'éclairage est vague. Toute la scène respire la détresse et le deuil muet. Le tableau n'a certes pas été peint avant 1652, il fait plutôt penser à des œuvres de la dernière époque de Jordaens et il y a lieu de supposer qu'il a peint le tout en des tons tristes et sombres pour rendre le sentiment même de la scène. Le tableau a souffert de repeints; d'ailleurs il n'a jamais compté parmi les meilleurs du maître.

L'eau-forte ne diffère du tableau que par quelques détails infimes. A la différence de l'eau-forte le tableau ne montre ni le bras de la croix, ni un vol d'anges se désolant dans les nuées. Dans l'eau-forte on distingue aussi le personnage appuyé contre la croix. Dans l'eau-forte, encore, Madeleine montre la blessure au pied du Christ et non celle à sa main; le geste de la femme éplorée, à gauche, est autre que dans le tableau; les accessoires gisant sur le sol sont disposés autrement. Mais en général la scène est identique dans les deux œuvres et l'eau-forte aura été exécutée en même temps que le tableau ou du moins peu après celui-ci.

(1) WIEGEL. *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen.* No. 392.

Un dessin à la plume de Jordaens, lavé à l'encre et concordant avec son eau-forte de la *Pieta,* figura dans la vente Van de Zande (Paris, 1855).

Quatre des eaux-fortes exécutées en 1652 par Jordaens, traitent des sujets mythologiques: *Jupiter et la chèvre Amalthée,* mentionnée à la page 91; *Mercure sur le point de décapiter Argus,* (voir page 147); *Jupiter et Io* et *Cacus enlevant les vaches d'Hercule.* Dans l'avant-dernière de ces eaux-fortes Jupiter occupe le milieu d'un paysage, son aigle à côté de lui; il soulève la draperie d'Io qui se défend à peine. Dans un nuage on aperçoit Junon et son paon, épiant son volage époux avec jalousie. Dans la dernière eau-forte, Cacus ayant saisi une des vaches par la queue veut la faire marcher à reculons, la bête se rebiffe et s'est laissée choir. Une couple de vaches et un jeune garçon se trouvent à droite; derrière Cacus on



JUPITER ET IO (D'après l'eau-forte de Jordaens).

voit encore six personnages dominant la scène, une femme avec un enfant sur le bras, et enfin un petit chien. Ces deux dernières eaux-fortes sont les meilleures de Jordaens; aucun tableau du maître ne les rappelle. Un dessin du second de ces sujets figura dans la vente Wouters (Bruxelles, 1797) et Jordaens utilisa cette composition comme patron de l'une des tapisseries de sa série des „Proverbes", celle intitulée *Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister* (Le maître retire ainsi la vache du puits par la queue). Jordaens traita fort probablement le même sujet dans un tableau qui nous est inconnu.

On attribue encore à Jordaens une couple d'eaux-fortes: *Saturne dévorant ses enfants* et *Bacchus endormi,* toutes deux non datées; un dessin de la première figura dans la vente Wouters.

GRAVURES D'APRÈS LES ŒUVRES DE JORDAENS. — La plupart des bons graveurs de l'école de Rubens ont gravé des planches d'après des œuvres de Jordaens et parmi celles-ci on compte plus d'un chef-d'œuvre. Quelques-unes représentent de précieux documents pour l'histoire de notre peintre.

La gravure du *Satyre et le Paysan* porte le nom de Lucas Vorsterman et son monogramme habituel (voir page 19); on ignore encore si la planche est due au père ou bien au fils. L'époque où elle fut exécutée, le fait que Sandrart rapporte qu'elle fut gravée par Lucas Vorsterman sans ajouter qu'elle le fut par le fils, nous feraient présumer qu'elle est l'œuvre du plus célèbre des deux; d'autre part, la manière assez grossière de la gravure nous la ferait attribuer au fils. Néanmoins ce dernier motif n'est pas suffisant pour que nous contestions la paternité de l'œuvre à l'aîné des deux Vorsterman.



CACUS ENLEVANT LES VACHES D'HERCULE (D'après de l'eau-forte de Jordaens).

Schelte a Bolswert grava diverses planches d'après Jordaens: *Les jeunes piaillent comme chantaient les vieux*, dont nous parlons à la page 77 et qui fut gravée d'après le tableau du musée d'Anvers; *Mercure tirant le glaive pour tuer Argus*, mentionnée page 147 et gravée d'après le tableau du Musée de Lyon; *Jupiter et la chèvre Amalthée* d'après le tableau du Louvre (page 87); le *Christ en croix* dont nous avons parlé à la page 15 et qui reproduit non sans d'importantes modifications le tableau de l'Etablissement Teirninck à Anvers. Il est à remarquer aussi que les autres gravures ne reproduisent pas tout à fait identiquement les tableaux connus; ce qui nous permet de supposer que Jordaens revit l'œuvre de Bolswert et qu'il retoucha la version originale à l'intention du graveur.

Les autres sujets jordaenesques reproduits par le même graveur sont *Silène avec le sonneur de trompe et une Nymphe* et *Pan gardeur de chèvres et de moutons.* Dans la première de

ces gravures Silène occupe le milieu du groupe et tient une corbeille de raisins devant lui; une nymphe couronnée de bluets et d'épis appuie son bras à son épaule; de l'autre côté un personnage sonne de la trompe. Ce tableau a aussi été intitulé *Pan et Cérès*. Des tableaux représentant le même sujet ont figuré dans les ventes Pommersfeld (Wurzbourg, 1857 et Paris, 1867) et Randon de Boisset (Paris, 1797). Dans l'exposition des œuvres de Jordaens en 1905 on vit un tableau représentant le même groupe et appartenant à Mme Paul Parmentier de Knocke. La peinture est très chaude; le joueur de trompe est vigoureux, le Silène un peu veule. Le tableau fut peint vers 1640. Le cabinet d'estampes de Berlin en possède un dessin avec l'inscription *Flore, Silène et Zéphire, 1639*. Les noms des deux premiers s'adaptent bien à leurs personnages; mais il me paraît risqué d'appeler Zéphire un bonhomme cornu. Toutefois, étant donné la date de cette inscription il faut bien admettre que c'est Jordaens même qui le baptisa ainsi et qui donna à tout le groupe le titre inscrit sur le dessin. A l'exposition de Stockholm en 1893 figura un tableau analogue appartenant à la comtesse de la Gardie, à Helsingborg. Outre les trois personnages précités on y voit une vieille se réchauffant les mains à un couvet qu'elle tient devant elle, et un jeune garçon offrant un fruit à Silène. Ce tableau fit partie des collections Crozat et Poulain à Paris et de celle du comte G. P. Sparre en Suède. Un autre exemplaire de ce sujet parut dans la vente Jean Adrien Snyers (Anvers, 1818). Un amateur écossais, M. William Grieve Eastland, en possède aussi un exemplaire.



PAN GARDEUR DE CHÈVRES (Rijksmuseum, Amsterdam).

Pan gardeur de chèvres et de moutons fut gravé par Schelte a Bolswert d'après un tableau qui se trouve au Rijksmuseum d'Amsterdam. Un jeune satyre assis par terre joue de la flûte qu'il tient à deux mains. Il tourne son radieux visage vers le spectateur; il est couronné de pampres. Devant lui est un bouc; deux moutons et un bélier sont couchés plus loin; un paysage forme le fond. La peinture est grossière. De lourdes ombres gris noir couvrent le dos et les bras du satyre. Le visage est agréable, mais l'expression manque de finesse; les animaux sont d'une exécution assez faible et ne sont pas dignes du maître. La composition fait songer à l'*Education de Jupiter* du Louvre, mais la facture en est tellement inférieure qu'il y a lieu de douter que Bolswert ait pris ce tableau pour modèle de sa gravure.

Schelte a Bolswert étant mort en 1659, les tableaux gravés par lui sont donc antérieurs à cette année.

Pontius grava la *Fuite en Egypte* (voir page 110); son œuvre reproduit le groupe

principal du tableau appartenant à Mme Bosschaert-Dubois, d'Anvers. Il grava aussi le tableau le *Roi boit,* décrit à la page 75. Pontius mourut en 1658.

Marinus décédé en 1639, grava le *Martyre de Sainte Apolline* de l'église des Augustins, dont nous avons parlé à la page 39 et qui fut peint en 1628, et l'*Adoration des Bergers* (voir page 18), d'après un tableau inconnu. Il grava en outre le *Christ devant Caïphe.* Le Sauveur est traîné devant le grand-prêtre par une bande de soldats et de valets; un de ceux-ci n'a pour tout vêtement qu'un linge qui lui ceint les reins; il tient d'une main le Christ par les cheveux et de l'autre par la corde avec laquelle on l'a garrotté; un soldat en armure brandit le poing sous le visage du Sauveur; des hommes du peuple entourent le prisonnier; d'aucuns le huent et le menacent du poing. Caïphe s'est levé de son siège et il déchire ses vêtements en prononçants ces paroles: „Il a blasphémé Dieu!" Un chien est couché aux pieds du pontife; dans le fond on aperçoit un temple somptueux.



LA VANITÉ (Dessin, M. Fairfax Murray, Londres).

Une planche gravée par Jacob Neefs présente beaucoup d'analogie avec celle-ci; elle représente le *Christ devant Pilate.* Jésus est mené devant le proconsul romain par les deux mêmes soudards qui l'ont conduit devant Caïphe. L'homme nu le tient encore par les cheveux et par les liens; le soldat le tient également par une corde mais ne le menace plus du poing; un couple de soldats se tient derrière le Christ; de l'autre côté se trouvent les Pharisiens qui l'accusent. Au fond on voit Pilate qui s'est levé de son siège. On ne connaît de tableau d'aucune de ces deux scènes.

Dans la vente Pierre Wouters (Bruxelles, 1797) figura un dessin décrit comme suit: „Jésus-Christ devant Pilate, en largeur, composé de 19 figures, à la craie noire, rouge et blanche, et au lavis". Le dessin diffère de la gravure en ce sens que celle-ci est en hauteur. Dans la vente Gildemeester (Amsterdam, 1800), il y avait un dessin représentant le Christ garrotté, conduit par les soldats devant Caïphe, et livré aux outrages des docteurs de la loi. Ce dessin à la plume, était lavé à l'encre et rehaussé de couleur. La composition diffère notablement de celle de la gravure. Dans la vente Habich (Cassel, 1892) on vit un dessin portant le millésime 1652 et représentant le *Christ aux outrages.* Le Sauveur dépouillé de ses vêtements est assis au milieu de ses bourreaux. Un soudard le tire par ses liens un autre le nargue. Jacques Neefs grava aussi le *Satyre et le Paysan,* cette planche diffère considérablement des tableaux sur le même sujet; nous l'avons décrite à la page 23. Du même graveur existe aussi une *Vanitas* (La Vanité). Une jeune femme aux boucles flottantes tient un peigne à la main et se regarde dans un miroir que lui présente un bouffon; un vieillard lui montre la tête de mort qu'il tient à la main. Il existe une ancienne copie de

cette gravure, intutilée „Nosce te ipsum" et accompagnée d'un quatrain latin. Dans la vente James Hazard (Bruxelles, 1789) parut un dessin identique à cette gravure; il appartient à M. Fairfax Murray, à Londres. Dans la vente Loquet (Amsterdam, 1783) on vit une version peinte du même sujet et comprise de la même façon. Le catalogue de la vente Dupuis (Bruxelles, 1865) renseigne une jeune femme tenant une tête de mort.

Enfin Neefs grava encore une *Scène d'amour* entre un berger et une bergère. Coquettement vêtue comme à la ville, la pastourelle s'adosse à une roche plantée d'arbres et d'autres végétaux; elle est coiffée d'un chapeau de paille et tient une houlette; elle est entourée de quatre moutons. Corydon, agenouillé devant elle, lui déclare son amour, en portant la main à son cœur; il tient aussi une houlette, mais elle se détourne de son adorateur et du geste elle repousse son amour. Le tableau d'après lequel cette planche fut gravée ne nous est pas connu. Elle n'a d'ailleurs rien de la manière et du mode de Jordaens. L'Albertina possède un dessin représentant le même sujet et également conçu et traité dans un style peu jordaenesque.

Jordaens a cependant représenté plusieurs fois des idylles entre bergers et bergères; le cabinet des estampes de Berlin possède un dessin en couleur représentant un berger appuyé sur une chèvre près d'une pastourelle qui lui verse du lait. Sur la hauteur, au fond, on voit des moutons et une chèvre. Dans les ventes de mademoiselle Regaus (Bruxelles, 1775) Horion (Bruxelles, 1788) et Gooris (Malines, 1844) parut le même sujet traité en peinture.



BERGER ET BERGÈRE (Dessin, Cabinet des Estampes, Berlin).

Pierre De Jode le Jeune grava une *Adoration des Bergers*. A droite la Vierge agenouillée devant la crèche dans laquelle est couché l'Enfant, tient celui-ci à deux mains. Derrière elle Saint Joseph se découvre; l'âne est à côté de lui. Devant Marie s'agenouillent une vieille et une bergère qui lui offre un canard et qui tient un panier d'œufs. Derrière cette bergère un enfant tenant un œuf à la main. Plus loin un chien et un vieux berger portant un agneau; plus en arrière, une bergère, la cruche à lait sur la tête; le bœuf et quatre bergers contemplant la scène. Trois anges planent dans le nue en déroulant une banderolle portant une inscription. Le Louvre possède le dessin d'après lequel cette planche a été gravée. Il est enlevé à grands traits, lavé à l'encre, rehaussé de blanc et de bistre. Cette œuvre présente beaucoup d'analogie avec celle qui se trouve au musée d'Anvers, mais dans la dernière il y a trois bergères de plus.

Pierre De Jode, le jeune, grava encore le *Miracle de Saint Martin* dont nous parlons à la page 42. Le fond du tableau diffère quelque peu de celui de la gravure. Enfin on doit au même De Jode la gravure d'un *Couple de Bouffons;* l'homme en froc de moine tient d'une main un hibou sur un perchoir et montre l'oiseau de l'autre main; une jeune commère, le bonnet un peu de travers sur son visage déluré, appuie le bras sur l'épaule du moine et

le désigne du doigt. La scène se passe dans l'encadrement d'une fenêtre. Au bas on lit un quatrain dont doici la traduction. „Quoique nous ne soyons que deux notre race est bien plus nombreuse, et si tous les membres ne portent point notre livrée, ils ne se conduisent pas autrement que nous." (1)

Le peintre-poète a voulu dire par là que le monde est peuplé de fous et de hiboux différant par les dehors des personnages de ses groupes, mais n'étant guère plus sages.

Alexandre Voet grava une autre *scène de fous* dont nous avons parlé à la page 84.

Nicolas Lauwers (1600—1652) grava l'*Histoire de Philémon et Baucis*. Jupiter et Mercure à peu près nus, une simple draperie ceignant leurs reins, sont attablés chez le couple modèle. Philémon apporte une corbeille de fruits à ses hôtes; Baucis se tient de l'autre côté de la table près de Mercure; à l'avant-plan une oie détale en cacardant. Cette œuvre accuse une parenté manifeste avec la manière de Rubens. Ce maître ou du moins un de ses élèves peignit le même épisode avec quelques variantes; ce tableau qui se trouve au Musée impérial de Vienne fut mis autrefois par erreur sous le nom de Jordaens. Par contre le Musée de Helsingfors possède une peinture de Jordaens concordant bien avec la gravure de Lauwers.

Un tableau représentant le même sujet fit partie de la vente Jean Ayge (Amsterdam, 1702); on le rencontra ensuite dans deux ventes anonymes (Amsterdam, 27 avril 1713 et 2 Avril 1751) et dans la vente du comte André de Stobberg (Soeder-Hanovre, 1859). Une esquisse en fut vendue dans la vente Conrad von Siegburg (Bruxelles, 1901). Le British Museum en possède une copie assez pâle.

P. Gladitsch grava une autre version du même sujet. Jupiter est assis à gauche et Mercure derrière la table. A l'avant-plan Baucis rattrape l'oie fugitive. Une lampe est suspendue au plafond. Nous ne connaissons pas le tableau d'après lequel cette planche a été gravée.

Tapisseries: Proverbes. Chevaux. Scènes champêtres. — Nous avons déjà rapporté qu'au début de sa carrière, Jordaens avait exécuté à l'aquarelle maints cartons pour des tapisseries (voir page 9). Dans le cours de sa carrière il lui arriva d'exécuter encore pareils modèles, tantôt à l'aquarelle, tantôt à l'huile. Le 22 septembre 1644 il s'engagea par contrat à fournir à Frans van Cophem (ou Van Cotthem), Jean Cordijs et Baudouin van Beveren divers patrons pour „Une tapisserie de chambre, avec figures, savoir certains proverbes en allégorie choisis à sa convenance, et payables 8 florins l'aune" (2).

Le 30 juillet 1652 Jordaens livra au Signor Carlo Vinck une tapisserie de chambre représentant de „grands chevaux". Le 5 juillet 1651 les patrons pour ces tapisseries avaient déjà été envoyés à titre d'échantillons à Hambourg par le négociant en tapisseries anversois Frans Smits; on nous les décrit en ces termes: „item deux patrons en papier représentant l'Action de chevaux, peints par Jordaens, le premier d'une grandeur de huit *rouleaux*, l'autre de neuf *rouleaux*, à six cents florins la pièce". (3) Le 18 novembre 1652, Jan De Backer, négociant d'Anvers, commanda aux tapissiers bruxellois Henri Reydams et Everaard Leyniers „une belle tapisserie de chambre, ouvrage de Bruxelles, de sept pièces, large de six aunes, de Grands Chevaux, d'après le patron peint de Jordaens, comportant en tout trois cent soixante aunes, de la même qualité que celle d'une tapisserie de chambre, exécutée d'après

(1) Al syn wy maar met ons twee, Doch ons geslacht is sterck,
Sy draeghen niet ons kleedt, Maar sy doen oock zelve het werck.

(2) Een Camer tapitserije, figuerwerk, te weten sekere vuytgebeelde Spreeckwoorden, die hij daartoe bequaem sal vinden tegens 8 guldens ieder elle.

(3) Item twee stucken papiere patroonen van Actiën van peerden, geschildert van Jordaens, het eene groot acht rollen ende d'ander negen rollen tot zes hondert gulden elck stuck.



LE BOUFFON AU HIBOU (D'après une gravure de Pierre De Jode le Jeune).

[illegible] l'encadrement d'une [illegible]. Au bas on lit [illegible] nous ne soyons [illegible] notre race est [illegible] ne portent point [illegible] ils ne se con- [illegible] (1).

[illegible] la que le monde est peuplé de fous et de hiboux [illegible] de ses groupes, mais n'étant guère plus sages.

[illegible] *de fous* dont nous avons parlé à la page 84.

[illegible] *Histoire de Philémon et Baucis.* Jupiter et Mercure [illegible] leurs reins, sont attablés chez le couple modèle. [illegible] hôtes; Baucis se tient de l'autre côté de la [illegible] en cacardant. Cette œuvre accuse une [illegible] ou du moins un de ses élèves [illegible] qui se trouve au Musée impérial [illegible] contre le Musée de [illegible] de Lauwers.

[illegible]

TAPISSERIES. [illegible] CHEVAUX. SCÈNES CHAMPÊTRES. — Nous avons déjà rapporté [illegible] début de [illegible] Jordaens avait exécuté à l'aquarelle maints cartons pour des [illegible] (voir [illegible]) [illegible] cours de sa carrière il lui arriva d'exécuter encore pareils [illegible] à l'huile. Le 22 septembre 1644 il s'engagea par contrat [illegible] van Cotthem), Jean Cordijs et Baudouin van Beveren [illegible] de chambre, avec figures, savoir certains proverbes en [illegible] et payables 8 florins l'aune" (2).

[illegible] livra au Signor Carlo Vinck une tapisserie de chambre [illegible]. Le 5 juillet 1651 les patrons pour ces tapisseries avaient [illegible] échantillons à Hambourg par le négociant en tapisseries [illegible] décrit en ces termes: „item deux patrons [illegible] par Jordaens, le premier [illegible] florins la pièce". (3) Le 18 [illegible] aux tapissiers bruxellois Henri [illegible] ouvrage de Bruxelles, de [illegible] de six aunes [illegible] tout trois cent [illegible] exécutée d'après

(1) [illegible]

(2) [illegible] daartoe bequaem sal vinden tegens [illegible]

(3) [illegible] patroons, het eene groot acht rollen ende [illegible]



Iacq. Iordans pinxit. Petr de Iode sculpsit. Nicolas le Cat excudit.

le même patron, livrée à Signor Carlo Vinck, le 30 juillet 1652" (1). Il était stipulé qu'il n'entrerait point d'or dans cette tapisserie et qu'elle serait payée aux tisserands à raison de 16 florins l'aune carrée (2).

Frans Van Cotthem, Jan Cordys et Baudouin van Beveren étaient trois tisserands bruxellois; le premier ne tissa aucune des pièces de ses mains; le second, qui signait Cardys, en tissa trois; le troisième les cinq restantes. En 1647 la série entière fut acquise par l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas Espagnols de 1646 à 1656. Il la paya 4610 florins 12½ sols. Lorsqu'il retourna à Vienne il les emporta avec lui, ainsi que toute sa riche collection de tableaux et d'autres œuvres d'art. Ces tapisseries appartiennent aujourd'hui au prince de Schwarzenberg et se trouvent à son château de Frauenberg en Bohême. Il la prêta en 1905 à l'Exposition des œuvres de Jordaens qui eut lieu à Anvers. La série porte le titre de „Proverbes" quoique toutes les pièces ne représentent pas des proverbes proprement dits. Jordaens utilisa nombre des compositions qu'il avait peintes et auxquelles il apporta quelques modifications. Parmi ces compositions il y avait des sujets d'une autre nature auxquels il appliqua l'un ou l'autre dicton populaire. Les diverses pièces mesurent uniformément 3 mètres 75 de hauteur mais diffèrent de largeur. La plus grande a 5 m. 85 de largeur, une autre 5 m. 35, une autre œuvre 4 m. 65; deux ont 4 m. 60; une sixième 4 m. 45, la septième 3 m. 75 et la huitième 3 m. 55.

La plus grande est intitulée: *Ingens est usura malum mala pestis in urbe.* L'usurier) est un grand fléau, une peste grave pour la ville). Jordaens y adapta son tableau *Saint-Yves*, peint en 1645 et appartenant aujourd'hui au Musée de Bruxelles (voir page 137). Le tableau fut certainement peint au moment où la tapisserie allait être tissée.

La seconde, par ordre de grandeur, porte l'inscription: *Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister* (Le maître a retiré la vache du puits par la queue). Jordaens traita probablement ce sujet dans un tableau, mais celui-ci ne nous est pas connu. Il le traita aussi dans l'eau-forte qu'il fit en 1652 (nous en parlons à la page 179) et qui est intitulée: *Hercule dérobant les vaches de Cacus.* La vieille avec la jarre de lait sur la tête et la vache à droite qui se trouvent sur l'eau-forte manquent dans la tapisserie.

La troisième tapisserie dans l'ordre des dimensions s'intitule: *Quod cantant veteres tentat resonare juventus* (Les jeunes piaillent comme chantaient les vieux). Le tableau, aujourd'hui au Musée d'Anvers, peint en 1638, lui servit de modèle; ici les personnages sont en pied et le rafraîchissoir avec les bouteilles à l'avant-plan a été omis.

Une des tapisseries de 4 m. 60 de largeur s'appelle: *Natura paucis contenta* (La nature se contente de peu). Pour celle-ci Jordaens utilisa le *Satyre et le Paysan* du Musée de Bruxelles, mais en substituant au satyre deux enfants dont l'un mange des raisins et dont l'autre met une guirlande de feuillage au cou d'une chèvre. Les personnages sont représentés en pied. M. Fairfax Murray possède un dessin traitant le même sujet et exécuté en forme de tapisserie (Voir la reproduction page 20).

L'autre tapisserie de la même largeur, porte pour titre: *Oculus Domini pascit equum* (L'œil du maître engraisse le cheval). Jordaens choisit pour illustrer ce proverbe son tableau

(1) Eene camere fijne tapisserije, Brussels werck, van seven stucken, ses ellen diep, van Groote Peerden, naar den patroon geschildert van Jordaens, houdende in alles drij hondert sestich ellen, van gelijcke deucht als geweest is eene camer, naar den selven patroon gemaeckt, gelevert aan Signor Carlo Vinck, den 30sten July 1652.

(2) F. JOS. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool.* Pages 826—827. Le nom du premier des trois tisserands Bruxellois est Van Cophem d'après Van den Branden; dans les *Tapisseries Bruxelloises* par ALPH. WAUTERS on le nomme Van Cotthem. Le troisième a signé Cardys, ses tapisseries des Proverbes; Wauters l'appelle Cordys, Cordeys, Courdys, Coredys.

Le Nègre menant un cheval à son maître, qui se trouve au Musée de Cassel et dont nous avons parlé page 139.

Pour le sujet de la pièce suivante, large de 4 m. 45, intitulée: *Male partum, male dilabitur* (Bien mal acquis ne profite guère) Jordaens emprunta quelques personnages du tableau *Le Joyeux Repas* appartenant au duc d'Abercorn, que nous décrivons page 154. La plupart des figures de cette tapisserie diffèrent notablement de celles du tableau et aussi de celles du dessin sur le même sujet (voir page 57) appartenant à M. Delacre, à Gand.

La tapisserie de 3 m. 75 de largeur, intitulée: *Qui amat periculum peribit in eo* (qui chérit le danger y périra), représente le même sujet que le tableau appartenant à M. Steengracht de La Haye et que le dessin *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse* du



LE MAÎTRE RETIRE LA VACHE DU PUITS
(Tapisserie de la série des proverbes. Prince de Schwarzenberg, chateau de Frauenberg).

Musée Plantin-Moretus exécuté en forme de tapisserie et daté de 1638 (Voir la reproduction page 93).

La dernière et la plus petite: *Optime faces praelucent* (Les bons cierges éclairent devant) représente une femme, un ordinaal (1) à la main; devant elle marche Cupidon; à droite deux hommes dont l'un tient un cierge; à gauche une femme munie aussi d'un cierge et un garçonnet attisant un brasier avec un soufflet. Nous avons déjà mentionné (page 87) le dessin appartenant à M. Rodrigues lequel traite le même sujet sous une autre forme et porte aussi pour titre: *Les bons cierges éclairent devant.* La signification de ce proverbe flamand, tombé

(1) On appelle *Ordinaal* à Anvers un carafon bombé de verre mince que les dentellières placent le soir entre la lampe qui les éclaire et le carreau sur lequel elles travaillent, afin de grossir l'effet de la lumière.

d'ailleurs en désuétude, n'est pas bien claire. Sous doute voulait-on dire par là, que pour voir clair il faut se faire précéder d'un cierge.

Tous ces sujets sont traités entre des colonnes fleuries; en haut courent des festons; en bas figure l'un ou l'autre accessoire approprié au dicton ainsi illustré: dans la tapisserie de l'usurier, une corbeille avec des objets précieux; dans celle du maître retirant sa vache de l'eau, deux cruches à lait et une terrine; dans *Les jeunes piaillent*... un rafraîchissoir avec des bouteilles; dans *la Nature se contente de peu*, un caducée et des fruits; dans la tapisserie suivante des ustensiles d'écurie: une bride, une étrille, un panier de fourrage et de gazon; dans *Bien mal acquis ne profite guère*, un autre rafraîchissoir garni de bouteilles; dans la composition suivante, un hibou et une coupe; dans la dernière une lanterne, un carquois et un bouclier.



LES BONNES CHANDELLES ÉCLAIRENT DEVANT
(Tapisserie de la série des proverbes. Prince de Schwarzenberg, chateau Frauenberg).

En 1666 l'empereur d'Autriche Léopold 1er acheta à l'occasion de son mariage avec Marguerite-Thérèse d'Espagne une série de huit pièces intitulée „l'Ecole d'équitation de Louis XIII de France". Celles-ci avaient été tissées par Henri Rydams et Everard Leyniers de Bruxelles d'après des cartons de Jordaens. Le marchand viennois Barthélemy Triangl les livra pour 8237 florins. L'aune coûtait 22 florins $\frac{1}{4}$, de sorte que tout l'ouvrage mesurait environ 370 aunes carrées. Cette série représentait certes un des exemplaires des „Grands Chevaux" commandés en 1652 par Carlo Vinck et en 1654 par Jan De Backer, à moins qu'elle ne fût un troisième exemplaire de la même série. Toutes les pièces de cette garniture, mesurent 4 m. 10 de haut sur 3 m. 82 à 6 m. 65 de large. Les sujets sont les suivants:

I. Neptune, avec le trident, créant le cheval. A gauche, des tritons au bord de la mer; à droite, Vénus et l'Amour sur un char.

II. Le roi Henri IV, de France, avec son épouse Marie de Médicis, à qui des Amours mènent deux chevaux.

III. Le roi Louis XIII, à droite, faisant piaffer son cheval.

IV. Un sujet analogue au précédent.

V. Le roi Louis XIII exécutant une volte vers la gauche; derrière lui un écuyer et un Cupidon.

VI. Le même sujet avec cette différence que le cheval vire à droite. Derrière le roi, Mercure amène un cheval.

VII. Le jeune prince enfourche son cheval, à droite; derrière lui un écuyer en costume romain.

VIII. Le même sujet; le cheval saute à gauche. Près du cheval un écuyer en costume romain.

Rydams tissa les numéros II et V; Leyniers les six autres (1).

Nous connaissons encore une autre série de huit tapisseries dont les cartons furent fournis par Jordaens. Un exemplaire des tapisseries se trouve également au palais impérial de Vienne (2). Elles sont renseignées comme ayant été exécutées d'après les cartons de Jacques Jordaens et de Jan Fyt. A notre avis il n'y a pas lieu d'adjoindre le second au premier. Jordaens n'avait vraiment pas besoin d'un auxiliaire lorsqu'il s'agissait de peindre des animaux. Les tapisseries portent la marque de fabrique de Bruxelles et le monogramme de deux tisserands; le premier nom est formé des lettres B V G O N R et le second des lettres H. N. R. Celui-ci est évidemment celui d'Henri Rydams; le premier est moins déchiffrable, ce ne sont point là les premières lettres d'un nom de tisserand connu. Peut-être est-ce Van den Brugge?

La série s'intitule *Scènes de la vie rustique*. Les diverses pièces représentent:

I. Un chasseur assis, entouré d'une meute; des arbres et de l'eau dans le fond.

II. Un chasseur à cheval, le faucon sur le poing, revenant de la chasse. Derrière lui un vieux garde forestier entouré de chiens et portant le gibier tué sur l'épaule.

III. Une cuisine avec des provisions. Un vieillard apporte un chevreuil à la cuisinière. A gauche un paon regardant un cygne mort.

IV. Assis derrière une balustrade tendue d'un tapis, un seigneur joue du luth. Près de lui une dame blonde, l'éventail à la main.

V. Le même seigneur et la même blondine assis dans une tonnelle; derrière la dame une vieille femme. Un jeune valet offre un verre sur un plateau à la dame; il tient l'amphore dans la main gauche.

VI. Une servante donnant à manger à la basse-cour; un chien de chasse à ses côtés. Un superbe paon perché sur un bâton.

VII. Une basse-cour. Une fille de ferme déloge un paon de la haie sur laquelle il est perché. Les poules se réfugient dans l'écurie ayant aperçu deux faucons qui foncent vers la terre.

VIII. Un effet de nuit. Derrière la porte de dessous apparaît une servante, une lumière à la main. Un vieux la prend au corsage. A l'avant-plan une femme porte une corbeille de fruit. Un paon et d'autres volatiles perchés sur une traverse.

En général les tapisseries mesurent 3 mètres 80 de haut et 2 m. 63 à 5 m. 30 de large.

Des Nos II, III, IV, V et VI un exemplaire fut exposé en 1880 à Bruxelles par M. Braquenié, un collectionneur parisien; cet exemplaire fut vendu plus tard et envoyé en Amérique.

Le British Museum possède une aquarelle en diverses couleurs du No II. La scène est encadrée comme une tapisserie entre des colonnes supportant une architrave à laquelle est suspendu le gibier.

D'autres dessins et peintures sans concorder complètement avec les tapisseries exécutées servirent évidemment d'études pour celles-ci et traitent les mêmes sujets.

(1) *Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer. Tapeten und Gobelins von Dr. Ernst Ritter von Birk* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I. 244).

(2) Idem, Idem, II 205.

Le No 1 retrace la même scène que le tableau du Musée de Lille: un chasseur avec son chien (voir page 51). Ce tableau fut peint déjà en 1625.

Le Louvre possède un dessin (No 20024) brun sur noir, représentant un cuisinier et une cuisinière dans un cellier. Lui porte un chevreuil, elle une corbeille de fruits. A droite une table sur laquelle sont étalés des oiseaux grands et petits; sous la table est un chien. La scène est encadrée à gauche et à droite de colonnes supportant des festons de fruits. C'est évidemment une étude pour une tapisserie; l'analogie avec le No III est saisissante.

M. Delacre, à Gand, possède un dessin, où l'on voit cinq personnages debout sous une arcade, derrière une balustrade: un vieillard, qui joue de la flûte, une femme pinçant de



CHASSEUR REVENANT DE LA CHASSE (Dessin pour une tapisserie de la série „la Vie Rurale", Albertine, Vienne).

la guitare, un seigneur jouant du violon et deux dames en train de chanter. A la balustrade est suspendue une tenture; devant on voit un chien et un chat (voir page 115). Le sujet est le même que celui du No IV de la tapisserie *la Vie à la campagne.*

Dans la vente Geelhand de Labistrate (Anvers, 1878) M. René della Faille acheta un grand tableau représentant deux éperviers attaquant des poules; le coq s'enfuit éperdu. A l'arrière-plan accourt un garçon pour chasser l'ennemi. Le petit paysan est peint par Jordaens, les poules par Paul De Vos. La scène rappelle fortement le No VII de *la Vie à la campagne.*

Il existe diverses versions du sujet du No VIII. D'abord un excellent tableau appartenant au musée de Glasgow. A gauche on aperçoit à travers la fenêtre un gaillard pressant une

commère dans ses bras et lui faisant risette. La jeune fille tient une chandelle allumée dans une main et offre de l'autre une corbeille de fruits à une femme se tenant au dehors; celle-ci prend la corbeille et sourit au spectateur; à droite un perroquet sur son perchoir.

La jeune commère est bien la plus réussie que peignit Jordaens: elle réalise à merveille son idéal féminin; elle est la force, la santé, l'exubérance même; la gaîté illumine ses traits, ses yeux pétillent d'espièglerie. Sa jolie tête s'attache à un buste vigoureux. Avec sa chemise blanche, sa robe bleue et surtout avec le bras nu qui s'allonge à travers tout le tableau, elle se détache dans un éblouissant coup de soleil sur le fond du tableau auquel la lueur de la chandelle prête une ardeur sourde. La peau blanche, caressée et mûrie par l'air et le soleil, est une merveille de teinte délicate, on croit voir la vie même s'exhaler de l'épiderme. Son vêtement, aux cassures chatoyantes et aux teintes opulentes, le dispute en éclat au radieux personnage, et ça et là s'y accrochent les fauves reflets de la chandelle, tandis que des ombres folâtrent parmi les tons vifs. On n'imagine point image plus réussie de la pleine joie et de la pleine force de vivre; jamais on ne combina en un plus harmonieux ensemble la troublante lumière artificielle et la franche lumière naturelle. A l'exposition de 1905 le tableau était accroché dans le voisinage immédiat de *l'Adoration des Bergers* appartenant au prince Lichnowsky et du *Méléagre et Atalante* appartenant alors à M. Madsen et jamais on ne se rendit plus nettement compte du chemin parcouru par Jordaens de 1618 à 1650, année vers laquelle fut peinte cette *Marchande de Fruits,* et de la vigueur qu'il avait su conserver toute entière, tout en ayant appris à l'affiner et à la fondre dans des délicatesses de duvet et de velours. Ce tableau se trouvait dans la vente Proli (Anvers, 1785) et dans les collections Lucien Bonaparte et Mac Lellan. La radieuse commère est la même que celle de la *Sérénade,* ayant fait partie autrefois de la collection Huybrechts, et devenue la propriété de M. Leblon, et que celle des *Amours populaires* appartenant à M. Emile Goldschmidt de Francfort.

Le cabinet d'estampes du musée de Berlin possède un dessin au pastel sur lequel on voit le même sujet sauf que la femme s'y montre en pied. M. Rump à Copenhague possède une version du même sujet traitée à l'aquarelle.

Dans la vente Habich (Cassel, 1899) figurait un dessin colorié représentant une jeune femme portant une corbeille de fleurs; à ses côtés de la volaille est déposée sur un banc; dans l'entre-bâillement de la porte du fond on aperçoit deux autres femmes. Ce dessin aussi rappelle de façon saisissante le No VIII de *la Vie à la campagne* et fut évidemment une étude pour un carton de tapisserie.

Les deux tableaux appartenant à M. Alphonse Cels de Bruxelles, sont très probablement des projets de tapisseries. L'un de ces tableaux était intitulé dans le catalogue des œuvres laissées par Jordaens (No 105) *een Sot met een Oudemans en Jongvrouwe Beeld* (un Fou avec un Vieillard et une Jeune femme). Il représente donc un groupe de trois personnes: derrière une balustrade, un vieillard faisant une lecture à haute voix dans un livre; il a l'air amoureux et même un tantinet toqué; il porte une toge rouge et un lorgnon; devant lui se tient une coquette jeune femme, relevant une de ses boucles de la main et regardant devant elle d'un air distrait. Devant elle, un fou accoudé à la balustrade, tient sa marotte à la main. Il se moque du vieux céladon. Entre les piliers de la balustrade un chat fait le gros dos en soufflant de rage. Au fond, un édifice avec fenêtre ouverte. La composition est évidemment de Jordaens, mais les figures n'appartiennent pas à la catégorie de modèles qu'il peignait d'ordinaire. La couleur et la lumière visent au charme et à l'agrément; elles



[illegible] La jeune fille tient une [illegible] allumée dans [illegible] à une femme [illegible] au dehors; [illegible] au spectateur à droite [illegible] sur son [illegible]

[illegible] bien la plus [illegible] que peignit [illegible] elle est la force, [illegible] l'exubérance [illegible] d'espièglerie. [illegible] s'attache à [illegible] buste [illegible] sa [illegible] robe bleue et [illegible] le bras nu qui [illegible] tout le [illegible] dans un éblouissant [illegible] de soleil sur le fond [illegible] auquel [illegible] prête une ardeur [illegible] peau blanche, caressée et mûrie par [illegible] merveille de teinte [illegible] on croit voir la vie même s'exhaler [illegible] aux cassures chatoyantes [illegible] teintes opulentes, le dispute [illegible] reflets de la chandelle, [illegible] On [illegible] image plus réussie [illegible] jamais on ne [illegible] plus harmo- [illegible] Huybrechts, [illegible] *populaires* appartenant à [illegible]

[illegible] un dessin au pastel sur lequel on [illegible] en pied. M. Rump à Copenhague possède [illegible]

[illegible] un dessin colorié représentant une jeune [illegible] de la volaille est déposée sur un banc; [illegible] fond on aperçoit deux autres femmes. Ce dessin aussi [illegible] VIII de *la Vie à la campagne* et fut évidemment une [illegible]

[illegible] M. Alphonse Cels de Bruxelles, sont très probablement [illegible] tableaux était intitulé dans le catalogue des œuvres [illegible] *met een Oudeman* [illegible] vieillard [illegible] bonnet [illegible] femme, [illegible] regardant [illegible] marotte [illegible] un chat fait [illegible] La composition [illegible] à la catégorie de modèles [illegible] et à l'agrément; elles



sont traitées avec assez de mièvrerie, au point de nous faire douter que l'œuvre soit de la main de Jordaens.

Un tableau du même sujet figura dans diverses ventes notamment dans celle de M. De Coninck de Merckem (Gand, 1856), Werte (Paris, 1893), de Nancy (Bruxelles, 1899).

Le second tableau appartenant au même propriétaire, représente d'après le catalogue de la succession de Jordaens: *Een Jonge en een Mysje* (Un jeune homme et une jeune fille). Il a les mêmes dimensions que l'autre et en est certes le pendant. Un page en veste rouge, culotte sombre, bas blancs et souliers jaunes, sort d'une maison dont la porte est ouverte; il tient un chien par le collier. Il lève la main pour saluer quelqu'un qu'on ne voit pas. A gauche une servante porte sur un linge un petit panier contenant des moules. L'arrière-plan est formé par une arcade, sur laquelle courent des plantes grimpantes; il y flotte aussi un bout de rideau vert. La facture est la même que celle du tableau précédent.

Les sujets dont nous nous occupons pourraient être intitulés *Vieilles amours et Jeunes amours:* les vieilles ridicules et bouffonnes; les jeunes gaillardes et aimables. Ces tableaux faisaient sans doute partie de la décoration d'une salle; leurs proportions spéciales l'attestent. Le catalogue de la succession de Jordaens les renseigne comme mesurant 6 pieds de haut sur 2 pieds et 10 pouces seulement de largeur (190 cent. sur 87 cent.). Ils étaient donc placés entre les fenêtres. Dans ledit catalogue ils portent les numéros 102 et 105; les numéros 103 et 104 sont aussi très étroits pour leur hauteur; ils mesurent 11 pieds de haut sur 4 pieds 4 pouces de largeur; le premier représente „een Gallerytje met een jong Geselschap'' (une petite galerie avec une jeune compagnie); le second „een dito met een Moor en Vrouwe Beeld" (la même galerie avec figures de Nègre et de Femme). Les sujets sont donc de la même nature que ceux des tableaux de M. Cels et sans doute étaient-ils destinés tout comme ceux-ci à être exécutés sous forme de tapisseries. Les quatre forment une série de scènes d'amour.

Un sujet analogue est traité dans un dessin appartenant à M. Rodrigues de Paris. Il s'agit d'une aquarelle de diverses couleurs: noir, jaune, vert, bleu, rouge, et représentant un groupe de cinq personnes, un jeune homme jouant du violoncelle, une jeune femme pinçant de la guitare, un Cupidon tenant un papier à musique et un autre portant une torche, en outre un personnage la tête appuyée sur une main et l'autre tenant une amphore; un verre posé devant lui. A l'avant-plan des instruments de musique. Au-dessus les inscriptions *Amor, Musica.* La scène est encadrée de cariatides; au-dessus deux angelets accrochent la toile sur laquelle est peinte le sujet. Ce dessin est assurément le projet d'une tapisserie; il ne s'apparente pas seulement aux deux tableaux précédents, mais encore aux numéros III et VI de la *Vie à la campagne.*

Jordaens exécuta encore d'autres séries de cartons pour tapisseries. Dans une vente à Londres, en 1773, figurèrent deux cartons à sujets joyeux. Le British Museum possède une aquarelle du même genre; une compagnie joyeuse dans un bateau. Tout au fond on voit Mercure; trois couples, l'un debout, l'autre assis, et un troisième assis à moitié, se trouvent dans l'embarcation. Un batelier fait démarrer le canot; un joueur de luth se trouve à ses côtés; le sujet est représenté sur une scène aux rideaux écartés. Certes ce dessin aussi était destiné à être traité en tapisserie (voir la reproduction page 73).

Le cabinet des estampes de Saint-Pétersbourg possède le dessin d'un carton pour tapisserie portant une inscription flamande à peu près conçue ainsi:

Mars tant désiré
Vient enfin de montrer le bout de sa queue
Borée souffle et engendre
Pleurésie, grippe, fièvre tierce
. . . . qui font périr. (1)

Le cabinet d'estampes de Berlin possède un dessin à la craie rouge et noire, représentant le Sacrifice d'Isaac par Abraham. Le groupe est compris dans un encadrement orné d'anges et de femmes, et il était évidemment destiné à servir de carton pour une tapisserie.

Outre les trois séries dont nous possédons les tapisseries, il y a lieu de douter fortement que Jordaens ait livré d'autres cartons pour d'autres tapisseries proprement dites. Probablement les autres dessins mentionnés plus haut représentaient-ils des esquisses pour des toiles peintes à l'aquarelle. Nous avons dit déjà que, des toiles peintes à l'aquarelle par Jordaens, aucune n'a été conservée. Nous nous serions difficilement représenté ces toiles si un heureux hasard ne nous avait gardé un échantillon de ce genre de peinture, dû à un artiste étranger et qui se trouve au Musée National de Hanovre. Cette garniture représente une série de sujets bibliques; assez grossièrement brossés sur toile grossière.



UN CONCERT D'AMATEURS (M. Rodrigues, Paris).

Dans la succession de Jordaens figuraient 30 patrons ou cartons pour tapisseries achetés par le signor Michel Wauters. Moins d'un an après la mort du peintre, le 26 août 1679 Wauters décéda aussi et les patrons sont décrits comme suit dans son inventaire post-mortem.

„Les patrons que le prénommé défunt a acheté à la vente mortuaire de feu signor Jordaens, de son vivant peintre dans cette ville d'Anvers, consistant en les pièces suivantes:

„D'abord, où le prophète est assailli par les lions.

„Item, un autre dito.

„Achille retrouvé par le conseil d'Ulysse.

„Item, un des sacres du Prophète.

(1) Den Meert seer lange begeert
Hy steekt met synen steert
Boreas die blaest hy maekt
Flerecyn gicht en tertiaen
. . . . doen vergaen.

„Item, Achille blessé au talon.
„Item, La mort d'Achille.
„Item, Le sacre de Jéroboam.
„Item, Le Festin des Dieux.
„Item, Le Prophète mort.
„Item, Le sacrifice.
„Item, Caron et Minerve.
„Item, La bataille dans laquelle Neptune est vainqueur.
„Item, La bataille de nuit.
„Item, Le carnaval.
„Item, Emmaüs.
„Item, Un sacrifice avec musique.
„Item, Une bataille avec Jéroboam.
„Item, La femme de Jéroboam se rendant auprès du prophète.
„Item, vert, Battus et Mercure, deux fois.
„Item, Jupiter et Callisto.
„Item, Narcisse.
„Item, Jupiter et Io.
„Item, La laitière.
„Item, Céphale.
„Item, Le pasteur rouge.
„Item, Salmachus et Hermaphrodite.
„Item, Le berger et son chien.
„Item, Pan et Syrinx.
„Item, Une pièce de Verdure, sans figure". (1)

(1) „De patroonen den welcke de voornoemde overledene gecocht heeft in het sterfhuys van wylen Signor Jourdaens, in syn „leven schilder binnen deser stadt Antwerpen was, bestaende inde naervolgende stucken:
„Eerst, daer den Propheet besprongen wort van de leeuwen.
„Item, een ander ditto.
„Het vinden van Achilles door den raedt Jeliste (Ulysses).
„Item, een van de Salvinge vanden Prophete.
„Item, Achilles inde hiele geschoten.
„Item, de Doot van Achilles.
„Item, de Salvinge van Jerobiam.
„Item, het Bancket vande Goden.
„Item, den dooden Prophet.
„Item, de Offerande.
„Item, Charon ende Minerva.
„Item, de batalie daer Neptunus incompt.
„Item, de nachtbatalie.
„Item, den vastelavondt.
„Item, Emaüs.
„Item, een offerande met spel.
„Item, een batalie waerin compt Jerobeam.
„Item, daer de vrouw van Jerobeam by den Propheet compt.
„Item, groen, Battus ende Mercurius, twee maels.
„Item, Jupiter ende Callistus.
„Item, Nercissus.
„Item, Jupiter ende Io.
„Item, het melckmasken.
„Item, Zephalus.
„Item, den rooden herder.
„Item, Salmachus ende Harmiphidridus (Salmakis en Hermaphroditus).
„Item, den herder met synen hondt.
„Item, Pan ende Siringen.
„Item, een stuck gruen, sonder figuere". (2)

(2) F. JOS. VAN DEN BRANDEN, *Collection de tableaux à Anvers.* Feuilles d'archives, XXII. 32.

Il semble que ces trente cartons représentent diverses séries ou fragments de séries: en effet six se rapportent à l'histoire de Jéroboam, trois à celle d'Achille, onze à d'autres épisodes de la Fable; cinq traitent des sujets de la vie ordinaire. Le sujet des autres n'est pas suffisamment indiqué pour en déterminer le genre. Aucune de ces pièces ne concorde avec des cartons ou des peintures exécutés par Jordaens et qui nous sont connus; néanmoins il est presque certain que toutes ces tapisseries furent exécutées par lui. Sans doute elles appartenaient à ses premières années et elles furent peintes à l'aquarelle sur toile.



VERITAS DEI (Dessin, British Museum, Londres).

Parmi les patrons que possédait le même Michel Wauters et non compris dans le lot des 30 pièces achetées à la vente mortuaire de Jordaens, nous trouvons une série de „*chevaux*" composée de huit pièces. Parmi ces tapisseries il y avait „une chambre de tapisseries, des chevaux, grossièrement faits, hauts de quatre aunes et demi, consistant dans les pièces suivantes: à savoir, une pièce de huit aunes de large, une de sept aunes de large, une de dix aunes de large, un de cinq aunes de large, et deux de quatre aunes de large (1). On serait tenté d'y voir un exemplaire de l'*École d'équitation de Louis XIII*" par Jordaens, n'était qu'elles ne concordent ni par leur nombre, ni par leurs dimensions avec les tapisseries de la cour impériale de Vienne.

Parmi les tapisseries de Michel Wauters on mentionne encore *les Actes des Apôtres* en six pièces par un artiste anonyme. Les nombreux sujets de l'*Histoire des Apôtres,* que nous rencontrons parmi les dessins de Jordaens, nous portent à croire que ceux-ci se rapportaient à une série de tapisseries: ainsi nous connaissons Paul devant Ananias et un Possédé maltraitant les fils de Sepha, au Musée de Rotterdam; un Apôtre accusant un Roi, de la vente du Prince de Ligne (1791); Paul et Barnabé à Lystra, au Musée de l'Académie de Vienne.

(1) „een Camer tappisserye, peerden, groff, vier ellen ende een halff diep, bestaende inde naervolgende stucken, te weten, een stuck acht ellen lanck, item een stuck seven ellen lanck, item een stuck sesse ellen lanck; item een stuck vijf ellen lanck, ende twee stucken elck vier ellen lanck".

Je présume aussi que Jordaens exécuta une série de cartons pour tapisseries se rapportant aux Victoires de la Religion chrétienne et traités dans la manière des Figures et Triomphes du Saint-Sacrement de Rubens. Dans la vente Pauwels (Bruxelles, 1814) on rencontra: le *Triomphe de la Religion;* à l'Albertina, un dessin *Veritas Dei;* un autre *Veritas Dei* se trouve au British Museum; dans la vente Mertens (Anvers, 1849) figura le *Triomphe de la Croix sur les Sept Péchés capitaux*. Nous ne pouvons affirmer en toute certitude que ceux-ci devaient servir de cartons pour des tapisseries; il est possible qu'ils ne traitaient que des sujets allégoriques. Le plus important morceau de ce genre est le *Triomphe du Christianisme* ou plutôt l'*Adoration du Saint-Sacrement par les Pères de l'Eglise et les Saints,* appartenant au Musée de Dublin. Cette œuvre parut successivement dans les ventes Johan van der Linden van Slingelandt (Dordrecht, 1785), Mallinus (Louvain, 1824), Spruyt, (Bruxelles, 1841). Elle représente une femme allégorique assise sur un lion et tenant à deux mains le Saint-Sacrement. Au-dessus d'elle plane le Saint-Esprit entouré d'anges. Devant elle l'Enfant Jésus tenant une croix d'une main et un cœur enflammé de l'autre. A gauche les apôtres Pierre et Paul; à droite Saint Sébastien et les Saintes Catherine et Rosalie. A l'avant-plan quatre pères dont un debout et trois agenouillés. Le tableau est traité dans une couleur de l'Église chaude et savoureuse, plus décorative que vigoureuse; la composition est élégante, les figures agréables. La manière dont Rubens traitait des sujets analogues n'est pas copiée servilement mais on constatera néanmoins quelques réminiscences des figures rubéniennes du *Triomphe du Saint-Sacrement* et de la *Vierge entourée de Saints,* qui se trouvent dans le tableau de l'église des Augustins à Anvers.



L'ADORATION DU SAINT SACREMENT
(Musée de Dublin).

M. Fairfax Murray, de Londres, possède un dessin du même sujet que celui traité dans le tableau de Dublin. La femme allégorique n'y est plus assise sur le lion; le groupe des anges diffère de l'autre; les Saints Pierre et Paul ne se tiennent pas l'un à côté de l'autre. A l'avant-plan il y a deux enfants au lieu d'un. Les pères de l'Eglise sont

à peu près les mêmes. Ce dessin représente probablement une étude en vue du tableau.

Aucun des patrons de Jordaens pour tapisseries ne semble être parvenu jusqu'à nous. Le seul dont il soit fait mention au commencement du XIX[e] siècle est un carton pour une tapisserie, représentant l'*Astronomie,* et qui parut dans la vente Frans Pauwels (Bruxelles, 1803). Il mesurait 3 M. 40 de haut et 2 M. 52 de largeur et, d'après le catalogue, il était exécuté de façon grandiose.

Dessins. — Jordaens occupe comme dessinateur un rang important parmi les peintres flamands. Il n'en est même pas qui ait dessiné autant que lui si l'on appelle dessins toutes les œuvres qu'il exécuta sur papier; il n'en est pas qui dessina moins si l'on ne considère comme dessins que ceux exécutés à la plume ou à la craie. Nous avons déjà parlé si souvent de ses dessins que nous pouvons nous borner à indiquer à grands traits ce qui les distingue. La plupart sont exécutés à l'aquarelle et en couleurs vives; une circonstance justifiant, comme nous l'avons déjà constaté, le titre de peintre à l'aquarelle *(waterschilder)* qu'on lui donne dans les registres de la Gilde de Saint-Luc. D'autres sont colorés de façon plus sobre en quelques tons mats et fondus; d'autres encore sont dessinés à l'encre, relevés de bistre, lavés de quelques teintes; quantité d'autres sont dessinés à la craie rouge ou noire.

Les dessins à l'aquarelle et aux couleurs éclatantes sont exécutés avec soin et destinés sans doute à représenter des œuvres d'art en elles-mêmes et sans autre but; les dessins colorés plus sobrement n'ont pas eu d'autre utilité ou représentent tout au plus des études pour des tableaux; ceux à l'encre ou à la craie ne sont que des croquis ou des études de premier jet, des ébauches de tableaux.

Quelques dessins s'accordent avec des tableaux connus et peuvent être tenus pour des études en vue desdits tableaux. Ainsi une *Présentation au Temple* du Musée de Rotterdam reproduit exactement le sujet du tableau de Dresde. L'*Adoration des Bergers,* aussi à Rotterdam (voir la reproduction, page 17), concorde avec la gravure exécutée par Marinus d'après un tableau demeuré inconnu; le dessin de l'*Adoration des Bergers* du Louvre est identique au tableau du Musée d'Anvers; le dessin de la *Loi divine et de la Loi des Hommes* de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg reproduit le tableau de la cheminée du Tribunal de Hulst; les deux portraits, Homme et Femme, les deux superbes dessins du Louvre, sont évidemment des études pour les tableaux dont l'un, le portrait d'Homme, figura dans la vente Huybrechts (Anvers, 1902) et dont l'autre se trouve au Musée de Bruxelles (voir pages 112 et 113).

On ne rencontre que très rarement des figures ou des groupes détachés ayant servi comme études à des fragments de tableaux. Une *Nymphe trayant la chèvre Amalthée* du Louvre (voir page 97) est une étude pour l'*Education de Jupiter* et quelques autres dessins d'après des hommes ou des animaux représentent les seules productions connues de ce genre. Un des plus réussis est la *Laitière* de la collection Delacre de Gand (voir page 59).

Dans ses dessins plus achevés, colorés plus sobrement ou plus richement, Jordaens traite surtout des sujets, dont il tira ensuite des tableaux et auxquels il apporta des modifications plus ou moins importantes. Il en est ainsi pour son *Paul et Barnabé* à Lystra, appartenant à l'auteur du présent ouvrage (voir page 135) et pour le *Miracle de Saint Martin* appartenant au Musée Plantin-Moretus (voir page 45), qui sont des versions fortement modifiées des tableaux des Musées de Vienne et de Bruxelles; de même les dessins de la *Suzanne* du Louvre, du *Miracle de Saint Martin* du British Museum, de la *Mise au Tombeau* d'Amsterdam, du *Christ chassant les vendeurs du Temple* de Brunswick, de *l'Adoration des*

Mages du Musée Plantin-Moretus d'Anvers (voir page 133) diffèrent tout aussi sensiblement des tableaux de Bruxelles, d'Anvers, de Paris, et de Dixmude.

Certains dessins reproduisent des fragments de tableaux. Ainsi on rencontre le groupe central d'un dessin *l'Adoration des Bergers* du British Museum (voir page 8) dans le tableau de 1618 du Musée de Stockholm et le côté de gauche du *Diogène cherchant un Homme* du Musée de Dresde dans un dessin appartenant aux frères Le Roy, de Bruxelles.

Nous ne connaissons qu'un seul dessin de Jordaens exécuté par le graveur: *le Roi Boit*, un vrai bijou, qui servit de modèle à Pontius (voir page 72).

Ses dessins coloriés se recommandent par la richesse des tons. Par leurs couleurs éclatantes, rapprochées audacieusement mais toujours harmonieusement, ils font penser à ses brillants tableaux: tels sa *Tête de Satyre* du Louvre, son *Embarquement pour Cythère* (voir page 73); son *Saint Martin* et son *Adoration des Bergers* du British Museum; ses *Noces de Chanaan* et



TROIS FEMMES ET UN ENFANT (Galerie du baron Brukenthal, Hermannstadt).

sa *Scène Pastorale* du Musée d'Estampes de Berlin, enfin sa *Présentation au Temple* de l'Albertina.

Les dessins sobrement teintés valent par leurs tons discrets et fins. Les couleurs y sont édulcorées, mais leur délicatesse et leur tendre fondu leur prêtent quelque chose de précieux et de séduisant; il en est ainsi pour le *Paul et Barnabé à Lystra*, un *Cortège de cavaliers et de fantassins* du Louvre, *la Mère mettant ses enfants au lit* de l'Albertina, la *Mise au Tombeau* du Rijksmuseum d'Amsterdam.

Les dessins de Jordaens sont aussi intéressants en ce sens qu'il nous font connaître quantité de sujets dont il n'existe point de version peinte. Nous en avons déjà examiné quelques-uns sous nos rubriques „Proverbes" et „Tapisseries". Il en a aussi été question en d'autres parties de ce travail.

ESQUISSES. — Nous avons dit que Jordaens ne dessina guère d'études pour ses tableaux; nous devrons ajouter qu'il en peignit encore moins. Tandis que Rubens, Van Dyck et

d'autres peintres d'histoire brossaient des esquisses pour leurs toiles les plus importantes, nous ne connaissons de Jordaens aucun projet de ce genre, si ce n'est les trois esquisses de son Triomphe de Frédéric-Henri, qu'il envoya avec quelques autres encore à la Haye pour y être soumises à Amélie de Solms. Ceci est vraiment prodigieux, et nous permet d'en conclure que Jordaens composait si facilement ses tableaux ou apportait si aisément des modifications à des sujets déjà traités par lui, qu'il ne lui fallait point recourir à des esquisses complètes.

Nous connaissons tout aussi peu d'esquisses pour les figures ou les groupes détachés de ses grands tableaux. Le Musée de Madrid et l'Ermitage de Saint Pétersbourg possèdent chacun un tableau: le premier intitulé *les Trois Musiciens*, deux enfants en train de chanter et un troisième les accompagnant sur la flûte; l'autre *Trois têtes d'enfants*, mais l'attribution de ces tableaux à Jordaens est un peu aventurée. Aucun des deux ne représente des figures utilisées par le maître dans d'autres œuvres.

Autrement authentiques et importantes sont quelques autres études: les trois têtes, deux de femmes et l'une d'un homme, du Musée d'Anvers; les deux têtes d'hommes du Musée de Gand; les trois femmes et un enfant de la galerie du baron Brukenthal à Hermannstadt; la tête de jeune fille appartenant à M. Mensing d'Amsterdam. Toutes se distinguent par une extraordinaire audace jointe à une extrême assurance dans la touche et dans le coloris. Elles attestent encore plus clairement que n'importe quel tableau combien Jordaens avait l'œil juste, combien il était maître de son pinceau et combien, sans la moindre hésitation, il parvenait d'emblée à rendre ce qu'il avait devant les yeux ou dans l'esprit.

Lors de l'Exposition des œuvres de Jordaens qui eut lieu à Anvers en 1905, dont nous avons déjà parlé maintes fois au cours de ce travail, et qui fut une véritable révélation pour plus d'une œuvre du maître, furent rassemblés un grand nombre de ses dessins les plus remarquables et presque toutes ses esquisses. Grâce à cette partie si intéressante et si complète de l'Exposition il a été possible d'étudier Jordaens dans des manifestations de son talent sur lesquelles l'attention n'avait guère été attirée jusqu'à présent.



JUSTITIA
(Dessin, Cabinet d'Estampes du Rijksmuseum, Amsterdam).

CHAPITRE VIII

1653 — 1665

TABLEAUX DATÉS — LES PEINTURES À L'HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM, AU TRIBUNAL DE HULST, À LA GILDE DE SAINT-LUC D'ANVERS — AUTRES ŒUVRES DE CETTE ÉPOQUE



L'ADORATION DES BERGERS (Musée, Francfort).

APRÈS son travail grandiose de 1652 Jordaens se livre de nouveau à sa production ordinaire. Il avait cinquante-neuf ans lorsqu'il eut achevé les peintures de la Maison du Bois, mais il était encore dans toute la force du talent et durant les douze ans qu'embrassera ce chapitre, ses facultés se maintiennent dans toute leur vigueur et, pour produire des chefs-d'œuvre, il n'a qu'à le vouloir. Malheureusement on s'aperçoit qu'il ne le veut pas toujours et vers la fin de cette période, le maître, toujours éminent, donne plus d'une fois des signes de négligence, sinon de décadence.

L'ADORATION DES BERGERS. — Nous connaissons trois de ses œuvres portant le millésime 1653. La première l'*Adoration des Bergers* du Musée de Francfort, est un petit tableau d'intérêt secondaire. Nous voilà loin de la calme scène domestique peinte par Jordaens en 1618. Au lieu de nous trouver en présence d'un groupe compact de braves gens, en communion de vie et de sentiment, nous assistons ici à une scène tumultueuse qui a l'air de se passer plutôt sur une place publique que dans la paisible étable de Bethléem. Marie assise à gauche, l'Enfant dans son giron, le montre aux Bergers. Une vieille femme, penchée sur le nourrisson, le contemple surprise et ravie. Derrière elle un vieux jette les bras au ciel et se presse en avant pour mieux voir; un second personnage, drapé dans un manteau, se penche pour contempler l'Enfant, quatre autres dont l'un muni d'une cornemuse et deux tenant leur houlette, se bousculent à l'entrée pour prendre leur part du spectacle. A l'avant-plan une femme agenouillée ayant un enfant auprès d'elle, présente une tasse de lait à la Vierge; un jeune garçon tire un canard d'une cage pour l'offrir à la mère du Sauveur. Joseph, seul, demeure

impassible et assiste avec flegme à cette scène. Le tableau est signé: *J. Jor. fec. 1653.*

Cette œuvre a terriblement souffert et donne à peine une idée de la peinture de Jordaens. On reconnaît tout au plus que le ton brun dominait. Le bleu pâle du manteau de Marie est réussi. Drapée dans cette étoffe claire, avec son enfant nu posé sur un linge blanc, elle forme un foyer de lumière. Le tablier bleu de la vieille et la robe rouge de la jeune bergère ressortent à côté d'elle. Le reste: les hommes, la charpente et le sol sont brun clair.

Une deuxième *Adoration des Bergers* du Musée de Lyon, provenant de l'Hospice des Incurables à Liège, présente maint point de contact avec le tableau précédent. Celui-ci est en largeur, celui de Lyon est en hauteur. Ici la Sainte Vierge occupe le milieu du tableau et elle montre aux bergers le petit Enfant qu'elle tient debout dans son giron. Elle porte la même draperie bleue que dans le tableau de Francfort. A quelques variantes près on retrouve ici la bergère avec son enfant, agenouillée et offrant une tasse de lait à la Vierge et le jeune paysan qui retire une volaille — cette fois c'est un pigeon — du panier. Joseph demeure aussi flegmatique que dans l'autre tableau; une vieille tend les mains vers l'Enfant; le vieux berger à la cornemuse est à gauche et un autre est assis à côté de lui; à droite un jeune pasteur appuyé sur sa houlette rappelle l'attitude de celui du tableau de Stockholm; derrière lui s'aperçoivent encore deux autres jeunes figures. Sur le sol un agneau, les pattes liées, et un grand chien; plus haut, à gauche, le bœuf et l'âne; dans le ciel un vol d'anges.



L'ADORATION DES BERGERS (Musée, Lyon).

Le tableau est peint en une couleur brune transparente et cotonneuse; tout est estompé, à l'exception de Marie, qui se détache vigoureusement dans sa robe d'un bleu éblouissant sur le cotonneux des autres personnages, et qui représente une figure bien séduisante. Telle qu'elle trône entourée de tous les autres personnages, les regards et les mains tendus vers elle, on dirait d'une apothéose de la Vierge-Mère. A en juger par la manière et aussi par la concordance de certains personnages avec d'autres déjà vus, il y a lieu d'en conclure que le tableau de Lyon est antérieur de quelques années à celui de Francfort.

Le Musée d'Anvers possède un troisième exemplaire du même sujet, un tableau de plus grand format, peint dans le même mode que le précédent, et probablement de la même époque que le tableau de Francfort. La Vierge y ressemble étonnamment à celle de ce dernier tableau.

Ici une bergère s'agenouille aussi devant Marie, elle lui présente un canard d'une main et appuie l'autre sur la corbeille à terre; elle tient auprès d'elle son enfant qui porte une cage à oiseaux sur l'épaule; derrière cette femme sont un jeune pasteur appuyé sur sa houlette, un vieux berger et une paysanne portant un pot à lait sur la tête. Joseph se tient à gauche et soulève son bonnet. Des anges planent dans le ciel. A droite un grand chien, à gauche l'âne, au fond le bœuf.

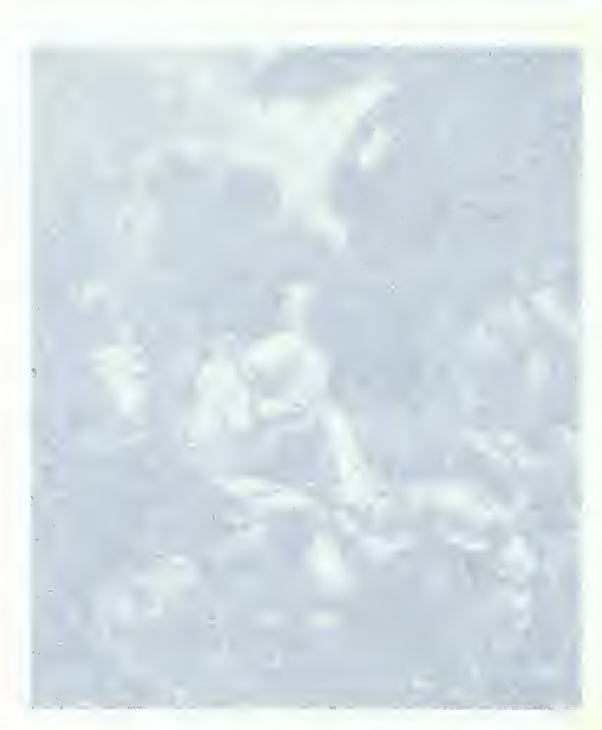


L'ADORATION DES BERGERS (Musée d'Anvers).

[illegible] avec [illegible] Le tableau est [illegible] *1653.*

[illegible] donne à peine une idée de [illegible] de Jordaens. [illegible] dominait. Le bleu [illegible] de Marie est [illegible] son enfant nu [illegible] blanc, elle [illegible] la vieille et la robe [illegible] bergère [illegible] la charpente et le sol [illegible]

[illegible] du Musée de Lyon, provenant [illegible] l'Hospice des [illegible] contact avec le tableau précédent. Celui-ci est [illegible] de Lyon est en hauteur. Ici la Sainte Vierge occupe le milieu du tableau [illegible] bergers le petit Enfant qu'elle tient debout dans son giron. Elle porte la [illegible] que dans le tableau de Francfort. A quelques variantes près on retrouve [illegible] et [illegible] tasse de lait à la Vierge et le jeune paysan [illegible] une volaille — cette fois c'est [illegible] panier. Joseph demeure [illegible] ; dans le ciel un vol [illegible]



[illegible] (Musée de Lyon)

Le tableau est peint en une couleur brune transparente et cotonneuse; tout est estompé, à l'exception de Marie, qui se détache vigoureusement dans sa robe d'un bleu éblouissant sur le cotonneux des autres personnages, et qui représente une figure bien séduisante. Telle qu'elle trône entourée de tous les autres personnages, les regards et les mains tendus vers elle [illegible] par la manière et [illegible] il y a lieu d'en [illegible] de Francfort.

[illegible] Musée d'Anvers possède un troisième exemplaire [illegible] tableau.

[illegible] d'une main [illegible] qui porte une [illegible] derrière [illegible] appuyé sur sa [illegible] sur la tête. Joseph se tient [illegible] Des anges [illegible] dans le ciel. A droite un grand chien, [illegible]



La scène est bien plus calme que les deux précédentes, et respire la fraîcheur et la joie naïve d'une pastorale. La peinture est claire, radieuse de ton, surprenante de jeunesse, inondée d'effluves printanières et de lumière matinale. La Vierge porte un manteau bleu et une robe rouge, l'Enfant est étendu tout nu sur du linge blanc étalé sur ses genoux; la jeune bergère agenouillée devant elle est vêtue de linge blanc, elle porte une robe rouge, un tablier bleu; son fils porte une petite robe jaune; de légers nuages chaudement teintés planent dans l'air. Les anges dans le ciel, les hommes sur la terre, la verdure naissante



L'ADORATION DES BERGERS (Jonkheer W. Six, Amsterdam).

dans le paysage, tout semble jubiler en apprenant la bonne nouvelle. Le tableau provient de l'ancien palais épiscopal d'Anvers.

Le Musée de Grenoble possède une quatrième version du même sujet. A gauche est assise Marie tenant dans ses bras l'Enfant emmailloté de langes. Derrière elle s'accroupit un jeune berger et se tient Saint Joseph. A droite divers pasteurs; l'un souffle sur les braises d'un réchaud, un autre tient une lanterne allumée. Des canards sont déposés aux pieds de Marie. Deux anges planent dans la nue. Le tableau est signé *J. Jordaens fecit.* Il est tout à fait dans la manière de Rubens, autant sous le rapport de la couleur que sous celui de

la composition, et s'il ne portait la signature de Jordaens, on hésiterait à le lui attribuer. Il se trouvait autrefois dans l'église des chanoinesses régulières de Saint-Augustin à Courtrai et il fut emporté à Paris lors de la Révolution. Napoléon en fit don au Musée de Grenoble.

Un cinquième tableau, probablement de la même époque que celui de Francfort et appartenant au jonkheer W. Six d'Amsterdam, est le plus parfaite de toutes ces versions de l'*Adoration des Bergers*. L'action est fort paisible. Des deux côtés de Marie qui occupe le centre du tableau, en train d'allaiter son nourrisson, sont groupés des bergers et des bergères, contemplant la mère et l'enfant avec une curiosité attendrie. A droite quatre hommes et un enfant; à gauche trois hommes dont l'un appuyé sur une jarre à lait; plus loin une femme tenant un enfant par la main et une cage à poulets sur la tête. A droite un des hommes s'accroupit pour prendre un agneau qu'il offrira à Marie. Tout le tableau est imprégné d'une ardeur intense, moelleuse et discrète dans le fond, brûlante sur le devant. Les figures des pasteurs sont brossées très largement; la Vierge est une adorable jeune mère; le jeune berger appuyé sur sa cruche à lait, une merveille de couleur, avec sa camisole rouge, sa culotte jaune, ses mollets nus. Tout le tableau représente un jeu luxuriant de tons chauds et d'ombres transparentes non moins chaudes.

Le catalogue de la vente des œuvres laissées par Jordaens (No. 32) mentionne: „L'étable de Bethléem avec diverses figures". Dans d'autres ventes apparaissent encore des versions du même sujet. Parthey en signale une dans le château Roland Fahne, signée *J. J. F. 1649*.

SUZANNE. — Le deuxième tableau daté de 1653 est la Suzanne et les deux vieillards du Musée de Copenhague. Jordaens peignit ce sujet à plusieurs reprises et sans doute avec une certaine prédilection; chaque fois il le présentait sous une nouvelle forme. Il faisait ressortir en en accentuant toute la frénésie, la convoitise brutale que la vue de l'opulente nudité d'une jeune femme excite en de vieux libertins. La brûlante luxure peinte sur le visage répugnant des deux paillards contraste avec les formes plantureuses et le calme ou la surprise de la baigneuse. Dans le tableau de Copenhague Jordaens considère l'aventure au point de vue le moins dramatique, il en montre presque le côté burlesque. Suzanne, une commère du plus respectable embonpoint, est penchée un pied dans l'eau, l'autre, qu'elle est en train de laver, sur le bord de la baignoire. Les deux céladons se tiennent derrière elle. L'un, au nez crochu, au menton en galoche, à la bouche édentée mais ouverte toute large par un rire égrillard, aux petits yeux vairons, le type d'un vieux satyre, a enjambé la muraille basse séparant la chambre de bain du jardin et a tendu avidement sa main vers le dos potelé qui s'arrondit et s'étale à ses yeux dans toute sa radieuse nudité; l'autre, un gros gourmand, dont les joues mafflues dévalent leur graisse jusque dans le cou, porte aussi une main vers tous ces appas et fait de l'autre main un geste avertisseur. Tous deux se réjouissent de l'aubaine, ricanent affriolés et vont tenter l'entreprise. Quant à elle, l'opulente commère, elle ne semble s'inquiéter que médiocrement du danger qui la menace; elle détourne à peine la tête pour voir qui sont ces intrus et en avisant ces vieux boucs ce n'est pas une expression de frayeur mais bien un sourire de mépris qui paraît sur son visage; elle semble trouver l'aventure plutôt comique que critique. Seul son petit chien s'irrite de cette surprise et accueille les envahisseurs par des aboiements furieux. L'étoffage du tableau contribue à la jovialité de la scène; une fontaine de métal doré et richement ciselée alimente la baignoire; une grande amphore encore plus précieuse et un flacon de toilette plus petit sont placés de l'autre côté; les bijoux de Suzanne gisent sur le parquet; au dehors s'aperçoit le feuillage des arbres. Les chairs des vieux sont d'un ton roussâtre présentant des ombres brunes et

des reflets cuivrés; Suzanne est vue en pleine lumière et représente un merveilleux et friand morceau de chair féminine mais aussi un prestigieux morceau de peinture. Ce tableau se trouvait déjà en 1690 au Palais Royal de Copenhague.

La *Suzanne* du Musée de Bruxelles nous offre une autre version de la même aventure. Les deux vieux ont escaladé le mur; l'un a soulevé, arraché et ramené à lui le peignoir dans lequel la baigneuse s'était enveloppée; l'autre l'a déjà enlacée dans ses bras et il penche avidement son vilain museau vers la belle. Elle est assise sur un petit monticule, les jambes croisées et elle porte ses mains à sa poitrine pour protéger ses seins. Elle n'est plus aussi rassurée sur le dénouement de l'aventure et elle lève un visage terrifié et anxieux vers le plus entreprenant des deux intrus, tandis qu'elle se contracte le plus possible afin de soustraire sa nudité à leurs attouchements. Le petit chien est intervenu et il retient entre les dents la draperie qu'un des drôles a retirée. Ce tableau est certainement de la même époque que celui de Copenhague: Suzanne est la même; les vieux paillards, l'un nu-tête, l'autre coiffé d'un bonnet de velours, sont les mêmes aussi, sauf que cette fois ils sont barbus et qu'ils étaient glabres l'autre fois; le petit chien n'a pas changé non plus. L'étoffage n'est pas moins précieux que celui de l'autre tableau, quoique les accessoires soient différents: à gauche une fontaine avec dauphin et cupidon sculptés, un paon sur le socle d'une colonne, une aiguière et un bassin précieux sur le parquet.



SUZANNE ET LES DEUX VIEILLARDS (Musée, Copenhague).

Sous le rapport de la facture ce tableau est encore plus beau que le premier. Il représente une scène de brutale luxure et de vérité implacable: Suzanne est la femme plantureuse, désirable; les deux vieux sont des incarnations de la sensualité la plus grossière. Celui qui se penche vers Suzanne a le crâne dénudé, une vilaine barbe grisonnante, la peau ridée et mouchetée, des yeux pétillants et polissons. Celui de droite a l'air plus convenable, mais ses grosses lèvres, ses grasses joues tombantes laissent transparaître l'instinct bestial à travers ses dehors patriarcaux.

L'œuvre se recommande surtout par son éclatant coloris. La masse charnue de Suzanne, sa chevelure roussâtre, sa draperie rouge et les taches rouge foncé dans le vêtement des vieux; leurs museaux luisants et allumés; le linge blanc soulevé par l'un; la splendeur de la queue de paon qui fait l'effet d'une ruisselante cascade de pierreries entre l'Amour de marbre et l'aiguière d'or, opèrent prestigieusement. La peinture est grasse, surtout dans les visages des vieillards, modelés d'ombres et de lumières avec force plis et nodosités. Ce tableau représente un superbe échantillon de la manière de Jordaens à cette époque; de vigoureux morceaux de couleur, la pleine lumière à côté d'ombres accusées; l'époque de la délicatesse vaporeuse et onctueuse est passée; celle de la force fougueuse et de l'éclat

prodigue a commencé. Le dessin trahit le souci de la vérité, dans l'observation du caractère et de l'attitude. On est frappé par l'expression accusée des visages. Cette œuvre parut dans la vente de Mme Gentil de Chavagnie (Paris, 1854), V. L. et Charles van den Berghe



SUZANNE ET LES VIEILLARDS (Collection Franck-Chauveau, Paris).

(Bruxelles, 1858), Gheldoff (Bruxelles, 1863). Elle fut achetée en 1895 à Mme Arthur Stevens.

En 1902 nous rencontrâmes un second exemplaire de la main de Jordaens, de la même composition et de la même valeur, chez M. De Kuyper, marchand de tableaux à Bruxelles. Il appartient actuellement à M. Franck-Chauveau, de Paris, et quoiqu'il rende fidèlement la

version précédente, il ne s'agit pas d'une copie mais d'un autre chef-d'œuvre de la main de Jordaens.

Le Musée de Vérone possède une troisième version du même sujet, mais probablement d'une époque antérieure. Les vieux sont de geste moins brutal et de dehors moins répugnants. Suzanne, jeune et séduisante, ressemble à la *Syrinx* du Musée de Bruxelles et fut peinte sans doute à la même époque; les formes sont moins plantureuses que celles des précédentes Suzanne, la peinture plus ferme et plus dure. Tout indique une œuvre exécutée vers 1630. Suzanne, accroupie sur le bord de la baignoire, regarde les vieillards d'un air anxieux; devant elle la riche aiguière est renversée dans le bassin et le petit chien montre rageusement les dents aux intrus. L'un d'eux, à la chevelure et à la barbe touffues, se penche vers Suzanne et lui met la main sur l'épaule avec le geste de vouloir l'entraîner au dehors; l'autre qui a ramené le peignoir à lui, avertit ou menace la jeune femme du doigt. Il y a beaucoup moins de passion, de vie et de caractère dans ces personnages que dans ceux des versions ultérieures mais l'étoffage est tout aussi opulent. La fontaine est décorée d'un enfant et d'un amour. Un paon surmonte ce groupe. Un autre paon perche sur le socle d'une colonne. Une corbeille de fruits est posée sur le bord d'une balustrade. Ce tableau parut dans les ventes de Proli (Anvers, 1785) et Robit (Paris, 1801).



SUZANNE ET LES VIEILLARDS (Musée de Vérone).

La Mission des Carmélites. — Un troisième tableau de l'année 1653 est la *Mission des Carmélites de Syrie en Europe;* du moins Gérard rapporte que ce tableau fut peint en 1653, sans mentionner la source dans laquelle il puise ce renseignement. L'œuvre fut peinte pour l'église des Carmélites chaussées à Anvers. Descamps rapporte qu'elle représente les religieuses de cet ordre recevant du pape la bulle qui les autorise à fonder des couvents en Europe. Nous ignorons ce que ce tableau est devenu.

Saint Charles Borromée. — En 1655 Jordaens peignit un tableau d'autel pour la chapelle de Saint-Charles Borromée à l'église Saint-Jacques d'Anvers. Cette chapelle fut fondée par Jacques-Antoine Carenna, ancien aumônier de la ville, originaire de Milan. Cette dernière circonstance explique pourquoi il choisit comme patron de cette chapelle, l'archevêque de Milan qui fut canonisé en 1610. La chapelle fut achevée en 1656 et le donateur et les siens y furent enterrés dans le cours du XVIIe siècle.

Le tableau de Jordaens est signé: *J. Jordaens.* Il représente Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés. Le Saint, agenouillé sur une éminence, haute de quelques marches fait appel à la médiation de Marie, qui apparaît un peu au-dessus de lui, offrant une palme à son fils descendu sur une gloire et le suppliant d'exaucer la prière du prélat. A côté du Christ on voit d'un côté deux petits anges, de l'autre côté un ange plus grand, tenant une couronne de roses dans une main et un cœur enflammé dans l'autre. Sur le sol gît une pestiférée, un enfant suspendu à son sein, à côté d'elle une autre femme la soigne; on voit encore par terre un agneau mort, et, au milieu, le cadavre d'un homme.



SAINT CHARLES BORROMÉE (Eglise Saint-Jacques, Anvers).

L'œuvre est ingénieusement ordonnée de manière à remplir la haute toile; les personnages s'étagent de bas en haut en ligne brisée sans que le peintre se soit donné la moindre peine pour masquer son artifice. Il a tenu surtout à s'imposer par l'audace de la forme. Le saint en prière rejette la tête en arrière et a écarté les bras en un geste tourmenté et violent; avec son vêtement de couleur éclatante il occupe le centre du tableau et domine toute la scène. La femme malade et l'homme mort au pied du tableau sont tout aussi contorsionnés; elle, le torse renversé, lui le corps plié en deux, la tête et les épaules en avant; tous deux disposés ainsi intentionnellement. La couleur aussi vise à l'effet. Des tons éclatants ressortent sur le fond sombre: la robe et le camail rouge ainsi que le blanc surplis du cardinal, l'ample manteau bleu de la Vierge, au milieu, dans le haut l'ardeur fauve baignant le Christ d'une lueur mate; les tons froids et clairs de la malade et du cadavre se détachent sur les ombres opaques et se fondent avec elles en dégradations progressives, de manière à former un ensemble à la fois plein de contrastes et très homogène. Ces tons sombres, cette recherche des énergiques oppositions de couleur; l'allure risquée et la physionomie vulgaire et assez banale du saint démontrent que Jordaens est en train de chercher une nouvelle manière, sa dernière, sa manière sombre et plus réaliste. Il entrera encore plus loin dans cette voie, il versera dans

des formes plus brutales, dans des tons plus sombres, dans des compositions plus frustes, et il produira de cette façon quantité d'œuvres inférieures parmi les chefs-d'œuvre qu'il continuera à créer jusqu'en ses dernières années.

LE JUGEMENT DERNIER. — Le *Jugement dernier* du Louvre date de 1658. Ce tableau fut proscrit durant plusieurs années des salles du Musée et relégué dans les magasins, mais il a été rendu à la lumière en 1900, lorsqu'on gagna de la place par l'installation de la salle Rubens. En même temps que ce tableau revenait au jour, les autres œuvres du maître furent présentées dans un éclairage plus favorable; rien ne prouve mieux l'estime croissante dont Jordaens bénéficie depuis quelques années. Le *Jugement dernier* nous montre Jésus trônant dans les nues; au-dessus de lui le Saint-Esprit et la Croix planent dans une gloire éblouissante; à gauche, la Vierge et des Saints; à droite Moïse, Aaron et les prophètes de l'Ancien Testament. Sous les pieds du Christ est tendu une sorte d'arc-en-ciel supportant un ange tenant les rôles du jugement et deux autres embouchant de doubles trompettes. Au milieu de cet arc-en-ciel fulmine la foudre. A gauche, c'est l'ascension des bienheureux: hommes et femmes tout nus sont accueillis par les anges qui les aident à monter; parmi eux on remarque un nègre. A droite les damnés sont foudroyés et entraînés dans l'abîme par des diables, des dragons et par la mort, à moins qu'ils ne s'écroulent par leur propre poids. Parmi eux se trouvent l'homme et la femme outrageusement gros de la *Chute des Réprouvés* de Rubens, avec cette différence que Jordaens nous les montre de face. Un homme vêtu se trouve au nombre de ces foudroyés; il porte une tunique noire, une culotte rouge et des bas blancs, il tient des livres avec lesquels il culbute la tête en avant dans la géhenne; ce personnage a les traits du réformateur Calvin. En bas à droite on aperçoit le dragon à sept têtes dans la fournaise, à gauche et au milieu les morts sortant de leurs tombeaux. Sur un cercueil on lit l'inscription: *J. Jor. fec. 1658.* (1)

Ce tableau est évidemment une réminiscence de la *Chute des Réprouvés* de Rubens, mais la valeur artistique n'en est pas comparable à celle de l'œuvre du grand prédécesseur de notre peintre. Un ton brun fauve colore les chairs et teint les ombres; tout est moelleux et transparent, mais nulle part ne se produit une intervention de lumière, on ne découvre que de rares jeux de couleur. Au point de vue de la facture l'œuvre est donc médiocre. Elle ne pêche pas moins quant à la force dramatique. La *Chute des Réprouvés* fait l'effet d'une hottée de corps humains que l'on verserait dans l'espace. La masse des figures est mesurée, divisée en deux groupes: l'un de gauche, l'autre de droite, dans celui de gauche dominent des jambes levées ou pliées; celui de droite étale surtout de gros ventres et de fortes croupes. La gloire céleste dans les nues n'a ni éclat ni rayonnement; le feu infernal dans les abîmes ne flambe ni ne terrifie. Encore une fois, Jordaens n'était pas un dramatiste; son imagination manquait d'essor et d'envergure, elle ne parvenait pas à combiner des scènes grandioses.

Une seconde version du même sujet se trouvait autrefois dans la salle d'audience de l'hôtel de ville de Furnes, où Descamps la vit en 1768. Il l'appelle une composition considérable, pleine de génie et très variée mais d'un dessin incorrect, négligé pour les couleurs et le fini. „Ce ne fut guère, ajoute-t-il, qu'une esquisse; les figures ont à peu près un pied de hauteur." (2) Ce tableau fut enlevé par les commissaires de la République française et Napoléon en fit don au Musée de Strasbourg.

(1) Le Catalogue du Louvre indique par erreur le millésime 1653.
(2) DESCAMPS, *Voyage pittoresque*, 1769. Page 311.

Il fut brûlé lors du bombardement de cette ville par les Allemands en 1870. Ce devait être une œuvre d'énorme dimension. La liste des tableaux transportés de la Belgique Paris, donne pour ses mesures 18 à 20 pieds de haut sur 15 à 16 de large. (1) Mais la liste dressée à l'arrivée des tableaux à Strasbourg réduit ces mesures à 12 pieds 3 pouces sur 9 pieds. (2)

Les tableaux de l'hôtel de ville d'Amsterdam. — En 1661 Jordaens fut chargé de peindre divers tableaux pour l'hôtel de ville, actuellement le Palais Royal du Dam, à Amsterdam, qui venait d'être construit. Le 13 janvier de ladite année les bourgmestres de cette ville chargèrent les Trésoriers de s'entendre avec Jean Lievens et Jacques Jordaens au sujet de la commande d'un tableau que chacun devait consacrer à Claudius Civilis, tableaux qui orneraient les ovales de la galerie, et qui coûteraient chacun la somme de douze cents florins. Le 17 juin suivant Jordaens avait déjà achevé le sien et s'en fut en personne à Amsterdam pour le soumettre à la Régence. Les trésoriers payèrent 106 florins 14 sous à Jean Philips, l'aubergiste de la „Lijsveltschen Bijbel", pour la dépense que Jordaens et sa sœur avaient faite chez lui.

Il lui fut fait une autre commande car le 13 juin 1662 les Trésoriers remettent à M. André de Graeff, ancien bourgmestre, une obligation de 3000 florins destinée à Jacques Jordaens en paiement de trois tableaux exécutés par lui „dans ies niches de la grande galerie de l'Hôtel de ville", à raison de 1200 florins pour chacun de deux de ces tableaux et de 600 florins pour le troisième. Jordaens laissa reposer la somme à intérêts chez les receveurs de la ville, l'intérêt commença à courir le 1er novembre 1661, ce qui prouve que l'ouvrage était terminé à cette date. Le 20 avril 1662 les trésoriers firent remettre à Jordaens par l'intermédiaire des bourgmestres et de messire André de Graeff l'écu d'or frappé à l'occasion de la paix conclue avec l'Espagne. (3)

D'après ces documents Jordaens peignit donc en 1661 trois tableaux pour l'hôtel de Ville d'Amsterdam. Les deux premiers faisaient partie de la décoration de la grande galerie devenue la salle à manger du Palais Royal. L'un fut commandé en janvier 1661, un second le fut plus tard. Ces deux œuvres se trouvent encore à la place qu'elles occupaient à l'origine. Elles représentent la *Destruction du camp des Romains la nuit par Claudius Civilis* et la *Conclusion de la paix entre Civilis et Cérialis*. Jordaens peignit un troisième tableau représentant *les Philistins mis en déroute par Samson*, qui se trouve dans le vestibule de la grande salle à manger.

Jan Vos chanta ces trois tableaux. Il consacra le méchant quatrain suivant au premier:

L'armée romaine est surprise par la Néerlande
  Les braves ne sont pas soumis par les légions ennemies.
Ainsi le Batave secoue le joug Romain.
  Quiconque conquiert la liberté par le glaive moissonne des lauriers. (4)

(1) A. Piot, *Rapport à Mr. le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794*. Page 335.
(2) Clément de Ris, *Les Musées de Province* 1872. Page 502.
(3) Resolutiën en Rapiamus der heeren Thesaurieren van Amsterdam. (Archives Communales d'Amsterdam).
(4) Het Roomsche krijgsvolk wordt van Neederlandt verrast.
  De dappre worden niet gekeert door leegerscharen.
Zoo wordt den Batavier van 't Roomsche juk ontlast.
  Wie vryheidt zoekt door 't zwaard heeft zucht tot lauwerkransen.

Sur le deuxième tableau Jan Vos rima tout aussi platement:

La paix apparaît au Romain et au Batave
Le carnage a cessé sur le pont
L'olivier de la paix s'obtient le mieux par le laurier de la guerre
Quiconque guerroie pour la paix a raison de combattre. (1)

Enfin le troisième tableau est célébré de cette façon par le rhéteur officiel:

Ici le Philistin est défait par Samson
Qui délivre l'église et la patrie a bien mérité de Dieu et du peuple. (2)

On attribue un quatrième tableau à Jordaens, *Goliath décapité par David*, mais comme ni les comptes de la ville, ni la description du palais municipal, ne mentionnent notre peintre comme l'auteur de cette œuvre, cette attribution ne repose sur aucune certitude.

On rapporte que Govert Flinck livra les esquisses pour les tableaux historiques décorant l'hôtel de ville d'Amsterdam et que le travail fut exécuté par Ovens, Lievens, Jordaens et Legrand. En vérité Govert Flinck peignit lui-même plusieurs de ces tableaux et les autres sont dus à Ferdinand Bol, Jan Lievens, Bronckhorst, Nicolas Helt Stokade et Brizé. (3)

Les tableaux de Jordaens sont placés à une si vertigineuse hauteur que c'est à peine si l'on peut en distinguer le sujet. Encore moins pourrait-on juger de leur valeur. Dans tous les cas cette valeur paraît être assez nulle. On ne conçoit point comment l'architecte Van Campen qui avait collaboré avec Jordaens à la Salle d'Orange de la Maison du Bois et qui lui avait même réservé la place d'honneur, relégua ici son œuvre hors de la portée de la vue pour réserver les places avantageuses à d'autres peintres. Faut-il supposer qu'il voulut par là venger à Amsterdam l'école hollandaise de la préférence témoignée par Amélie de Solms aux artistes flamands pour la décoration de la Maison du Bois. On ne s'explique guère mieux comment la ville d'Amsterdam paya une somme aussi considérable pour une œuvre que nul ne pourrait apercevoir.

LES PEINTURES DE HULST. — En 1663 Jordaens exécuta les peintures ornant à Hulst la grande salle, ou *Vierschaar* (tribunal) dans le Landhuis ou maison du bailliage de cette ville. Ces peintures couvrent les trois côtés de la cheminée et représentent la Glorification de la Justice. Celle-ci est assise à l'avant-plan et au milieu du tableau; un lion est couché à ses pieds; de la main droite elle tient la table de la Loi sur laquelle on lit ce verset du Deutéronome: *Verhoort uw broederen ghey Rechters ende rechtet recht tusschen eenenygelyck ende synen broeder ende vreemdelinck.* (Entendez vos frères, ô juges, et jugez selon l'équité entre tout homme et son frère ou l'étranger). Au fond à droite un ange avec le glaive et le balance et une autre figure allégorique: la Vérité, toute nue, tenant le classique miroir. A gauche Moïse, Aaron, *Fortitudo* (la bravoure), une femme vêtue d'une armure, tenant

(1) De vreê vertoont zich by Romein en Batavier.
Zoo ziet men op de brug het moordtkrakeel beslechten.
De vreed' olijf verkrijgt men best door krijgslauwrier.
Wie oorlog voert om vreed' is loffelyk in 't vechten.
(2) Hier wordt de Filestyn door Samsons kracht verslaagen,
Wie kerk en haart bevrijdt kan Godt en 't volk behaagen.
JAN VOS, *Gedichten*, I, 394.
(3) Œuvres de Vondel éditées par Van Lennep *VI*. 615. *VII*. 88, 89. *IX*. 658.

une colonne; *Justitia* (la Justice) drapée de blanc, de rouge et de bleu; et deux enfants nus. Aaron, un vieillard à barbe et à cheveux gris, porte son costume sacerdotal; placé au pied de la table de la Loi il montre celle-ci. Moïse, à la barbe et aux cheveux noirs, les deux rayons traditionnels lui jaillissant du front, passe la tête par dessus cette table. L'œuvre est assez grossière et elle est en fort mauvais état, mais la Vérité représentait sans doute une séduisante figure. Le tableau porte cette inscription: *J. Jord. fe A° 1663.*

Aux côtés de la cheminée sont représentées encore deux petites scènes. A droite un ange avec un glaive et une balance, accompagné de cette inscription: *Twederley weechschael en tweederley zwaerdt is den heere een gruwel ja die beyde . . .* (Deux balances et deux épées différentes font horreur au Seigneur). A gauche trois anges, l'un avec un masque, l'autre affublé d'une tête de Méduse, et le troisième qui fait la culbute. Ce sujet est commenté en ces termes: *De Heere heeft een afgryzen van den bloedgierigen en den bedrieger, de Heere straft alle ongerechtigen. (Sap. VI).* (Le Seigneur a horreur du sanguinaire et du trompeur. Il punit toute iniquité).



LA JUSTICE (Dessin, Ermitage, Saint-Pétersbourg).

Ces tableaux se trouvent encore à leur place et sont conservés dans leur état primitif, mais ils sont ternis et embus; à droite l'inscription a été repeinte et elle est devenue en partie indéchiffrable.

Ces tableaux furent payés 200 *rijksdaalders* à Jordaens. Dans les comptes du „Hulster Ambacht", qui exerçait autrefois des droits de propriété sur l'immeuble en question, mention est faite de cette œuvre. (1)

Jordaens exécuta un fort joli dessin de la peinture principale décorant la cheminée de Hulst. La composition y est reproduite en entier, sauf la figure de la Justice. Ce dessin se trouve au cabinet des estampes du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

LES PEINTURES POUR LA SALLE DE LA GILDE DE SAINT-LUC. — En 1663 le roi d'Espagne, Philippe IV avait fondé l'académie d'Anvers et l'antique Gilde de Saint-Luc avait obtenu de l'administration communale la jouissance d'une aile de l'édifice de la Bourse de Commerce. C'est dans ce bâtiment que la nouvelle académie installa d'abord une salle de spectacle et ensuite les classes de son école d'art. Nombre de peintres s'offrirent pour décorer cette salle de spectacle. Jordaens leur donna le bon exemple. En 1665 il fit don à l'académie de son tableau *La Justice ou le Droit humain basé sur le Droit religieux,* appartenant aujourd'hui au Musée d'Anvers. La composition est en majeure partie la même que celle du tableau

(1) 22 Juni 1663. Twee hondert Ryxdaalders geboodcn voor de schilderije die moet koomen voor de schoorsteen in de Vierschaar ende twee gedeputeerden benoemt om daerover met den heer Schilder Jordaens te handelen en op 2 Juli 1663: Rapport van gen. Heeren dat het voorsc. bod was aangenomen. (Communiqué par M. P. N. Brouns. Découvert par M. F. Caland, archiviste à Hulst).

principal du „Vierschaar” de Hulst. Ce tableau est en hauteur alors que celui de Hulst et les dessins de l'Ermitage sont en largeur. Au milieu siège la Justice, le lion couché à ses pieds; à sa droite l'ange avec le glaive et la balance; à côté de celui-ci trois petits anges. A gauche Moïse tient les tables de la Loi qu'il montre à Aaron. Les autres figures *Veritas, Justitia* et *Fortitudo* sont omises. Les tables portent ces inscriptions empruntées au Deutéronome: *Verhoort uw broederen ghy Rechters ende Rechtet Recht tusschen een yghelyck synen broeder en den Vreemdelinck;* livre 19, verset 15: *Ghy en sult niet oneerlijck handelen . . . en sul . . . voor de gerecht . . . noch geen . . .* (Le texte dans la Bible néerlandaise est le suivant: *Ghy en sult uwen naasten geen onrecht doen onder schijn van recht noch hem met gewelt verdrucken).* Le tableau porte: *Arti victoriae Jacobus Jordaens donabat.* Il se range parmi les productions grossières dont notre peintre ne bâcla qu'un trop grand nombre durant cette partie de sa vie. Moïse et Aaron sont des figures bien vulgaires; la Justice a l'air bien indolente; l'allégorie est d'une candeur par trop puérile; il y a abus d'épaisses ombres brunes à peine relevées de quelques pauvres lumières.

Dans la vente des œuvres laissées par Jordaens, figura sous le N° 73 un grand tableau haut de 5 pieds $7\frac{1}{2}$ pieds, large de 8 pieds, représentant un tribunal ou Moïse et Aaron. Il fut vendu 30 florins. Il s'agissait probablement d'une troisième version du même sujet.

Outre ce tableau Jordaens peignit encore pour la grande salle de la Gilde de Saint-Luc deux plafonds qui se trouvent aussi au Musée d'Anvers. Le premier représente le Commerce et l'Industrie protégeant les Arts. La Vierge de l'Industrie, la coiffure richement constellée de perles, siège sur un banc de marbre dont le dossier est formé d'une balustrade. Elle est vêtue d'une robe blanche et bleu clair. Un artiste, drapé d'un manteau rouge et d'une robe blanche, s'agenouille à ses pieds et trempe les lèvres à un verre qu'elle lui tend. Sur le même banc, à droite, est assis Mercure, le dieu du commerce, étendant son caducée sur son protégé. A côté du dieu quatre femmes personnifient les arts. A gauche une femme agenouillée étend la main vers l'artiste; dans cette composition figurent encore Apollon avec l'arc et la lyre, et deux Cupidons, dont l'un tient un tambour de basque.

C'est une scène allégorique bien ordonnée, dont les tons sobres se détachent avec assez d'éclat mais sont assourdis par d'opaques et surabondantes ombres. L'œuvre n'est guère décorative, Apollon est un rustre à l'attitude plutôt piteuse; Mercure, affalé sur le banc n'a rien non plus d'un Immortel; l'artiste semble plutôt s'abreuver au sein de la Vierge de l'Industrie qu'à sa coupe. A l'origine les coins du tableau étaient coupés, par la suite on les a rétablis et recouverts de peinture noire.

Constatons en passant que dans la collection de M. Fairfax Murray à Londres, se trouve un dessin colorié traitant un sujet allégorique indéchiffrable présentant néanmoins quelque analogie avec la peinture exécutée pour la Gilde de Saint-Luc. Une vierge assise sur une éminence est armée d'un bouclier orné d'une tête de Méduse. Le Temps tient une couronne au-dessus de sa tête. A côté du Temps, Mercure; de l'autre côté un vieillard coiffé d'une couronne murale offre une grappe de fruits à la vierge; un homme agenouillé présente une assiette de fruits et un autre un cœur enflammé à la même déesse devant laquelle sont rangés quantité d'hommes, de femmes et d'enfants.

Le deuxième plafond représente *Pégase faisant jaillir la source de l'Hippocrène du Parnasse:* un cheval blanc ailé s'élance sur le Parnasse et fait sortir de la double cime de la montagne la fontaine d'Apollon et des Muses. Cinq amours planent plus bas; à droite figure une couple de satyres. C'est un tableau aussi grossier de conception que de facture; l'ordonnance en est absolument déplaisante; bref, le tout est dépourvu du moindre mérite artistique.

Jordaens ne fut pas seul à orner le local de la Gilde de Saint-Luc: Arthur Quellin l'enrichit du buste en marbre du marquis de Caracena, gouverneur des Pays-Bas du Sud et Théodore Boyermans le décora d'un plafond s'accordant avec ceux brossés par Jordaens. La gilde exprima sa reconnaissance aux deux peintres en une pièce de vers inscrite dans les registres de la société. Nous n'entreprendrons point la traduction des vers boiteux rimaillés en l'honneur de Jordaens. Il suffit que nous les reproduisions ci-dessous, à titre de document, dans le texte original. (1)

La seule chose à relever dans cette méchante poésie est que par deux fois le poétereau s'adresse à Jordaens en lui donnant du *Mijnheer*, du monsieur, titre dont on n'abusait guère à cette époque et qui n'était même décerné qu'aux personnages très considérés et d'une très haute condition.

La Gilde de Saint-Luc ne se borna pas à remercier les deux peintres par ces rimes lamentables. Les comptes de 1666—1667 de la Chambre Rhétorique *de Olijftak* (la branche d'olivier) portent que la gilde paya 336 florins pour une aiguière avec bassin en argent offerte à „monsieur" Jordaens. Boyermans reçut pour sa part un buste en vermeil d'une valeur de 50 pattakons (125 florins).

JÉSUS PARMI LES DOCTEURS DE LA LOI. MAYENCE. — Un autre tableau de 1663 qui se trouve au Musée de Mayence et qui représente *Jésus âgé de douze ans parmi les docteurs de la Loi*, vaut bien mieux que tout ce fatras allégorique. Il fut peint pour le maître autel de l'église Sainte-Walburge à Furne. Il fut emporté en 1794 par les commissaires de la République française, et donné par Napoléon 1er au Musée de Mayence. Il porte *J. Jor. fec. 1663.* L'Enfant Jésus, vêtu d'une robe gris bleu, unie et tombante, occupe le milieu de cette importante toile. Il lève la main droite en tendant l'index, il repose la gauche sur une bible ouverte. Marie, vêtue d'une éclatante robe bleu clair, et Joseph pénètrent dans le temple et contemplent le spectacle avec surprise. Derrière eux est un vieux prêtre en surplis blanc; au-dessus d'eux un autre en manteau d'or; devant eux un docteur se penche pour ramasser un livre. A droite se prélasse un des grands dignitaires du temple vêtu d'un fastueux manteau rouge, le capuchon rabaissé sur la tête. Il domine un groupe de deux théologiens, l'un assis à une table, la plume à la main, un livre ouvert devant lui, l'autre penché vers le premier et lui indiquant une page de ce livre. Tout en haut, au-dessus de Jésus, trône le grand prêtre, penché en avant et écoutant l'enfant prodige. A droite et à gauche du

(1) Poësis sucht vernoecht, sij sucht om 't onvermogen
van haer weldoenders oock te loonen na waerdij:
vernoecht om dat niet al haer vrinden sijn ontvlogen
die haer met SCHILDER-CONST soo heerlijck komen bij.

Die haer met stom gespreeck seer godlijck heeft verheven
op 't welfsel van de bors gelijck als in een kerck,
tot haerder eer gesticht, van MAGISTRAET gegeven:
alwaer PICTURA bout den inganck van het werck.

Die waerde vrint, (aen wien sij wettich is verbonden)
die maeckt haer schaem-root door syn overgroote gonst.
Sij schelt haer rijmers luij, en vaddich door de sonden
van veel ondanckbaerheit en weijnicheit van const.

Dies vat ickt woort en schijn Poesi te believen,
niet naer 't haer wel gevalt, maer naer het heden past:
sy bidt dat ick haer vrint soud' met een woort gerieven
mijn Heer JORDAENS aen u heeft sij mij dit belast.

Terwijl u heeft gelieft uijt gonst tot dese Camer
een onwaerdeerlijckheit van Const te dragen op:
noch nemmer en gaf aen haer iet aengenamer,
dus singht sij uwen lof stets op PARNASSI top.

Sij sal terwijl de nijt sal op haer cneukels bijten
in dander eeuwen met onsterfelijck geschal
u naem en SCILDER-CONST bewaren van verslijten
en schrijven op haer borst JORDAENS bemint het al.

Toch laat u goetheit niet verbelgen dit t' ontfangen
slecht uijt gedachtenis, int minsten niet gelijck
aen u verdiensten, neemt den goeden wil gevangen
tot pant en vasten borch dat vrintscap niet en wijckt.

MIJNHEER ist dat ons GOD door segen comt te geven
tot welstant onser guld iet wonderlijck en goet
daer sult gij als ons vrint en eijgenaer med' leven,
bedancken duijsentmael dat gij ons Camer doet.

Het Jonstich Versaem de Violieren. Page 103. Manuscrit des Archives de l'Académie d'Anvers. No. 29).



JÉSUS AGÉ DE DOUZE ANS PRÊCHANT DANS LE TEMPLE (Musée de Mayence).

[illegible] Arthur Quellin [illegible] du Sud [illegible] ceux [illegible]
[illegible] pièce de [illegible] [illegible] traduction [illegible] reproduisions ci-dessous [illegible]

[illegible] que par deux fois le poétereau [illegible] titre dont on n'abusait guère [illegible] très considérés et d'une [illegible]

[illegible] peintres par ces rimes [illegible] Rhetorique *de Olijftak* (la branche [illegible] aiguière avec bassin en argent [illegible] un buste en vermeil d'une [illegible]

[illegible] la gauche sur une bible [illegible] pénètrent dans le temple [illegible] vieux prêtre en surplis blanc; [illegible] docteur se penche pour ramasser [illegible] du temple vêtu d'un fastueux [illegible] un groupe de deux théologiens, [illegible] devant lui, l'autre penché vers [illegible] au-dessus de Jésus, trône [illegible] A droite et à gauche du

[illegible] geven [illegible] leven, [illegible] gy ons Camer doet.



pontife sont ressemblés un grand nombres de prêtres. Au-dessus de lui un de ces prêtres se penche par dessus une balustrade. Au fond la riche architecture du temple.

C'est un chef-d'œuvre d'observation et d'étude de caractère. Un même fait frappe tous les personnages: le stupéfiant phénomène d'un enfant qui vient faire la leçon aux plus savants docteurs de la loi, à des théologiens qui ont passé toute leur vie à approfondir et à élucider les mystères des Saintes-Ecritures. Marie en est abasourdie; elle en demeure bouche bée et la main étendue, elle n'en peut croire ses yeux et ses oreilles. L'artiste n'a pas donné un rôle bien intéressant à Joseph; il en fait un simple comparse. Mais les prêtres forment toute une galerie de têtes très caractéristiques. L'attention de beaucoup est fort tendue. Chez le grand prêtre notamment cette attention est telle qu'il en perd tout souci de tenue et d'étiquette et qu'il se penche en avant, attiré par la parole de l'enfant. Beaucoup d'autres prêtres sont littéralement subjugués, ils tendent l'oreille et fixent des regards émerveillés sur le jeune prodige. D'aucuns voudraient pénétrer et expliquer ce mystère. Le prêtre au manteau rouge à droite, le menton dans la main, tourmente sa longue barbe, et darde un regard scrutateur et méfiant à cet initié précoce; au-dessus de lui un autre appuyé à la balustrade voisine du trône pontifical, la tête posée sur son poing crispé, est intrigué jusqu'à la torture; il se sent pour ainsi dire humilié par la science de ce bambin, il se livre aux pires conjectures. D'autres rient et sourient sans attacher grande importance à ce phénomène. Deux vieillards écoutent avec calme et ne perdent pas un mot du jeune prédicateur; ils regardent gravement devant eux, et ferment à moitié les yeux pour que rien ne les distraie du merveilleux discours. A l'avant-plan, aux pieds de Jésus, règne un autre esprit. Là siègent les doctes éplucheurs de la Loi, blanchis dans l'étude du livre, ou devenus chauves à force de chercher des interprétations spécieuses; or, voilà que cet enfant contredit toute leur science, inflige un démenti à toutes leurs affirmations; c'est donc un impie, un schismatique; il pèche contre la sainte doctrine, il détourne le sens du verset; tenez, voici un mot qui le condamne. Et tous ces scribes de guetter un solécisme dans l'argumentation de l'enfant et de s'en réjouir comme d'une victoire. Mais Jésus continue simplement et paisiblement, interprète d'une science plus haute, d'une loi plus noble.

Il n'y a pas loin, en Flandre, de Furne à Dixmude et, probablement, quand les bonnes gens de la première de ces villes eurent à commander un tableau pour le maître autel de leur église, ils furent convaincus qu'ils ne trouveraient pas de meilleur peintre que celui qui avait exécuté une vingtaine d'années auparavant le tableau pour la ville voisine. De son côté Jordaens semble s'être rappelé son œuvre de 1644, quand il peignit celle de 1663; non point que la manière soit restée la même, au contraire, la différence saute aux yeux, mais l'analogie de l'ordonnance des deux tableaux est frappante. Dans l'un comme dans l'autre, il a pris pour foyer une figure se détachant par sa forme et sa couleur saillantes sur tout son entourage. Ici le petit Jésus occupe tout à fait le milieu de la toile, il est seul et tout droit; il est vêtu d'une robe violette en forme de chemise, qui le couvre tout entier, sa figure est encadrée d'une opulente chevelure brune. Le jeune docteur ne nous frappe point par sa beauté mais plutôt par une physionomie étrange, tout comme le roi nègre de Dixmude, et ici comme là, autour de cette figure rien moins que séduisante, se presse la légion brillante des gens d'église, se prélassant dans leurs costumes pontificaux: chasubles d'orfroi et de pourpre, surplis blancs, dalmatiques bleues et autres atours chaudement teintés. Marie avec sa robe d'un bleu clair et vif fait une tache extraordinairement radieuse, enchérissant sur celle non moins opulente fournie par le prêtre en rouge prestigieux et en blanc placé de l'autre côté. Dans le tableau de Dixmude règne une lumière argentée, ici

une ardeur dorée. La richesse de la couleur a encore augmenté, mais cette couleur est plus lourde, plus fastueuse; le temple ressemble à un palais et les prêtres semblent s'être attifés, comme s'ils avaient à recevoir un roi au lieu d'un enfant. Mais ils n'ont pas l'air bien distingués. Ce sont autant d'individus livrés à de mauvaises passions, sans magnanimité dans le cœur, sans noblesse dans le sang.

Mais quelle splendeur dans cette couleur glorieuse, dans cette lumière d'or, dans ces tons si éclatants, répandus avec tant de munificence; quelle aisance dans l'interprétation de pensées profondes et dans la distribution de cette masse de personnages somptueux autour de cette humble figure d'enfant!

Jordaens peignit une seconde fois le même sujet dans un tableau appartenant à la Pinacothèque de Munich et qui fut probablement exécuté aussitôt après celui dont nous venons de parler. Cette toile plus petite mesure 235 cent. de haut sur 296 de large tandis que celle de Mayence a 425 cent. de haut sur 330 de large. Les personnages sont plus éparpillés; il y en a un de plus à gauche près du grand prêtre; mais dans le haut il n'y a plus la balustrade par dessus laquelle se penche un prêtre. L'architecture du temple diffère aussi. Le reste est identique; la couleur comme la composition. Mais en général la valeur de l'œuvre est moindre et elle ne présente ni le ton éclatant et vigoureux, ni la touche intrépide du tableau de Mayence.



JÉSUS PARMI LES DOCTEURS (Fragment, Musée, Mayence).

Il paraît avoir existé encore un troisième tableau traitant le même sujet. Du moins le catalogue de la vente de Ferdinand comte van Plettenberg van Witte (Amsterdam, 1738) renseigne un *Christ parmi les docteurs dans le Temple*, haut de 11 pieds, large de 9 pieds, 3 pouces „un tableau capital de la meilleure époque de Jordaens'', vendu 120 florins.

Dans la collection Fairfax Murray se trouve un dessin à l'aquarelle de Jordaens, représentant le même épisode. Ici l'Enfant Jésus est assis et s'accoude à un pupitre. Un grand nombre des figures du tableau se retrouvent ici. En haut manque le grand prêtre, en bas le docteur qui ramasse le livre. Il s'agit évidemment d'une étude pour le tableau de Mayence.

Un dessin appartenant à M. Delacre de Gand, représente encore une autre version de *Jésus parmi les docteurs de la Loi*. Jésus, debout devant un pupitre, parle le bras levé. Marie et Joseph se tiennent à sa droite. En bas siègent deux couples de docteurs, un de chaque côté. A mi-hauteur figure un groupe de cinq autres prêtres; en haut penchés par-dessus une balustrade il y a encore deux autres groupes d'auditeurs. Le grand-prêtre manque aussi sur ce dessin.

Telles sont des œuvres de Jordaens de 1653 à 1665 celles qui portent une date ou que



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE (Musée de Dresde).

[illegible] augmenté, mais [illegible] plus [illegible] et les prêtres [illegible], [illegible] tant. Mais ils [illegible] mauvaises passions, [illegible]

[illegible] dans cette [illegible] dans ces [illegible] quelle aisance dans l'interprétation de [illegible] de personnages somptueux autour [illegible]

[illegible] dans un tableau appartenant à la [illegible] aussitôt après celui dont nous [illegible] sur 296 de large tandis [illegible] personnages sont plus [illegible] de [illegible] présente [illegible] éclatant et vigoureux, ni la touche intrépide du tableau de Mayence.

Il paraît avoir existé encore un troisième tableau [illegible] ant le même sujet. Du [illegible] le catalogue de la vente de Ferdinand comte van Plet- [illegible] un tableau capital de [illegible]

[illegible] un dessin à l'aquarelle [illegible] assis et [illegible] En haut manque [illegible] d'une étude pour [illegible] Marie [illegible] chaque [illegible] par-dessus [illegible] manque aussi [illegible]

[illegible] qui portent une date ou que



des documents authentiques indiquent avoir été exécutées dans le cours desdites années. Il va de soi que dans ce laps de treize ans il en peignit bien d'autres que celles dont nous nous sommes occupés. Il nous reste à examiner quels tableaux encore appartiennent probablement à la même période; pour en juger nous recourrons comme pierre de touche à la manière de leur facture.



JÉSUS PARMI LES DOCTEURS (Fragment, Musée, Mayence).

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. DRESDE. — Le plus important des tableaux que nous rapporterons à le même époque à cause de l'analogie de sa facture avec celle du *Christ parmi les docteurs* du Musée de Mayence est le grand tableau du Musée de Dresde, *la Présentation au Temple.*

Au fond la voûte du temple avec les colonnes qui la supportent. Sous la coupole qui s'arrondit à l'extrémité de la nef, se dresse l'arche de l'alliance au-dessus de laquelle est suspendu un baldaquin en velours rouge. Marie et le grand-prêtre occupent des places d'honneur sur le devant. Elle porte un manteau bleu clair; un linge de toile blanche lui couvre l'arrière de la tête et tombe dans le cou; le bout des manches rouges émerge de dessous le manteau. Elle étend les mains vers le grand prêtre comme si elle craignait qu'il laissât choir le bébé. Siméon porte une superbe chape en or brodé sur fond d'argent rehaussé d'un peu de rouge; sous la chape il est vêtu d'une robe de lin blanc, il est coiffé d'un bonnet de velours rouge. Entre lui et Marie, au second plan, Sainte Anne sourit

au petit Jésus. Joseph est agenouillé devant Marie. Son vêtement principal consiste en une ample draperie jaune brun qui le couvre tout entier. Il porte la main à une cage contenant deux pigeons qu'il vient offrir. Derrière lui deux enfants: l'un tient une chèvre et l'autre un pigeon. A gauche une mère un poupon sur les bras, deux hommes qui regardent et une jeune femme avec une cage à pigeons sur la tête. A droite près du grand prêtre deux enfants de chœur tenant des candélabres garnis de flambeaux allumés, et deux vieillards.



JÉSUS PARMI LES DOCTEURS
(Dessin, Mr. Fairfax Murray, Londres).

L'œuvre se recommande par une grande opulence de couleurs chaudes; les draperies de Siméon et de Joseph, la robe à bordure d'or de l'enfant de chœur le plus rapproché du spectateur, la robe rouge de la mère à gauche, le baldaquin rouge forment les notes dominantes de cette symphonie de couleurs. Elles se détachent en une onctueuse clarté sur le sol baigné d'une lumière crépusculaire et transparente. Des ombres gris mat répandues à profusion adoucissent et noient l'éclat aveuglant des tons vifs. La lumière joue partout, sans rayonner fortement nulle part. On admire quantité de belles têtes expressives: par exemple, Siméon, le visage levé vers le ciel, rendant fervemment grâce au Seigneur qui lui a accordé de voir le Messie; et aussi les deux vieillards derrière lui, d'énergiques têtes de gens du peuple, types des futurs Apôtres. La scène est ordonnée très simplement; comme conçue et exécutée spontanément, sous le coup de la même émotion que l'on respire dans les détails comme dans l'ensemble; cette scène vous prend aussi par sa grandeur décorative sans la moindre emphase: c'est un réel chef-d'œuvre.

Jordaens prouva ici qu'il s'entendait aussi bien que Rubens à peindre un tableau d'autel grandiose et majestueux; il ne mêle qu'un ton cordial et populaire à la manière héroïque de son prédécesseur. Ses personnages sont empruntés à la vie usuelle, surtout les assistants; mais ceux-ci, le jeune porteur de candélabre avec sa bonne frimousse de gamin anversois

pas plus que Joseph avec sa rude figure d'artisan, ne troublent l'édifiante impression. A la vérité il apprit beaucoup de son illustre devancier et il lui fit de fréquents emprunts; ce tableau-ci en témoigne abondamment. Nous avons déjà constaté que la *Présentation au Temple* de Rubens, non point telle qu'il la peignit sur le volet de droite de la *Descente de Croix*, mais telle qu'il la fit graver par Pontius, présente tout à fait la même distribution et que Jordaens, dans le tableau que le Musée de Lyon possède de lui, la *Visitation*, ne copia point l'autre volet de la *Descente de Croix* de Rubens, mais la *Visitation* telle que la grava Pierre de Jode. Jordaens s'inspira de même de la *Présentation au Temple* de Rubens. Dans la gravure de Pontius d'après Rubens, Siméon est aussi représenté tenant l'enfant dans ses bras et levant les yeux au ciel; Marie étend les mains comme pour conjurer la chute de son nourrisson; Joseph s'agenouille devant elle; Sainte Anne se tient à l'arrière-plan; un enfant de chœur avec un flambeau est à côté du grand prêtre; une mère et son bébé se trouvent parmi les regardants. Jordaens a introduit de légères variantes dans les attitudes de ses personnages et les spectateurs sont au nombre de huit au lieu de trois. L'arche de l'alliance et le baldaquin qui la recouvre, ont aussi été repris à Rubens. Jordaens a prêté à l'ensemble un caractère plus animé et plus expressif; la composition a même gagné en vérité et en vraisemblance; le caractère solennel de la scène est un peu atténué, mais la vie y palpite avec d'autant plus de franchise.



SAGES COMME LES ENFANTS
(Dessin, Mr. Fairfax Murray, Londres).

Je ne doute pas un instant que le tableau ne date de la même époque que le *Christ parmi les docteurs* de Mayence; peut-être est-il antérieur de quelques années, parce que la peinture en est plus consistante; en outre les ombres sont moins abondantes et moins lourdes; mais le ton à la fois sombre et chaud, la large facture, l'expression énergique des visages, le sain réalisme est bien de l'époque que nous traitons ici.

Outre les traits généraux de parenté des modèles de Jordaens nous ne trouvons point dans ce tableau des figures concordant avec celles des autres œuvres, sauf l'enfant au pigeon, à gauche, qui est le même que celui de la *Fécondité*, et le nourrisson sur les bras de sa mère qui est le même que le bambin à la tête bouclée du *Miracle de Saint Martin*, tous deux à Bruxelles; ce qui démontre que Jordaens continua à utiliser les modèles de sa première époque. Quoique ici toutes les figures soient sainement bâties comme toujours, nous dénoncerons une grosseur à l'épaule droite de la mère portant son enfant; une enflure faisant l'effet d'un troisième sein; difformité qui se présente aussi dans des œuvres antérieures.

Ce tableau figura dans une vente anonyme qui eut lieu le 26 juin à La Haye, et il fut vendu pour 245 florins. En 1754 il est déjà mentionné dans l'inventaire des œuvres d'art appartenant à la maison princière de Saxe. Dans la vente Salamanca (Paris, 1875) parut un tableau traitant le même sujet, mais de moindre format. L'Albertina possède un dessin à

l'aquarelle du même sujet. Un dessin appartenant à M. Vaerewyck d'Anvers représente aussi le même épisode, mais avec quelques modifications.

Parmi les autres tableaux religieux de la même époque nous citerons d'abord celui du Musée de Copenhague: *Le Christ bénissant les Enfants.* Le Christ est assis sur une sorte d'estrade haute de plusieurs marches; des mères portant leurs enfants ou les menant par la main se tiennent en bas; à mi-hauteur et plus haut encore se pressent de nombreux Apôtres et spectateurs. Le morceau est largement brossé avec des ombres brun rouge et de claires taches de lumière. Les hommes ont des types de juifs très prononcés, les femmes sont séduisantes. Ce tableau ne produit pas une impression bien profonde. Il fut acheté en 1759.

En 1767 une autre version du même sujet parut dans la vente Julienne à Paris: *Notre Seigneur appelle les enfants à lui;* on en voit trois, il prend l'un d'eux par les mains; quinze personnages grandeur nature dont plusieurs vus à mi-corps complètent l'étoffage du tableau. En 1777 cette œuvre figura dans une autre vente à Paris. Une troisième version de cet épisode évangélique fut mise aux enchères dans deux ventes à Malines: l'une en 1838, l'autre en 1862.



RÉCONCILIEZ-VOUS AVANT LE SACRIFICE (Musée, Gand).

TABLEAUX BIBLIQUES AVEC TEXTES. — De la même nature et certainemement de la même époque que les tableaux peints pour la gilde de Saint-Luc sont les deux tableaux du Musée de Gand provenant de l'abbaye de Saint-Pierre de cette ville. L'un représente la *Femme adultère*, l'autre la *Réconciliation avant l'offrande.* Sur celui-ci le peintre a inscrit le passage de l'Evangile dont il s'est inspiré; Saint Matthieu, V, versets 23 et 24: „Si donc lorsque vous présentez votre offrande à l'autel, vous vous souvenez que votre frère a quelque chose contre vous, laissez là votre don devant l'autel et allez vous réconcilier auparavant avec votre frère et puis vous reviendrez offrir votre don". Tout comme le tableau de la gilde de Saint-Luc, à Anvers, portant aussi la citation du texte de la Bible, dont il s'inspire, ce tableau-ci représente un ouvrage grossier. Sur un sol spongieux se détachent quelques taches de lumière sans vigueur, sans éclat de couleur; il n'y a pas la moindre force ou consistance, ni dans la composition, ni dans le dessin, ni dans l'expression. Ce tableau mucilagineux et adipeux vraiment indigne de Jordaens, ne représente qu'un des trop déplorables échantillons de la peinture sans valeur qu'il livrait sans la moindre vergogne. On rencontre encore maints tableaux avec citations de textes et indications de passages de l'Evangile. Ainsi, un tableau du Musée de Lille porte: Matth., V, v. 20: „Car je vous dis, que si votre justice n'est point plus abondante que celle des Scribes et des Pharisiens, vous n'entrerez point dans le royaume des cieux". L'église d'Hérenthals possède une copie de ce tableau.

Un dessin appartenant à M. Fairfax Murray de Londres porte le nom du peintre et

l'inscription: M. 18 : 2 (Matthieu XVIII, 3) „Si vous ne devenez comme de petits enfants vous n'entrerez point dans le royaume des cieux."

Sur un autre dessin appartenant au même collectionneur on lit: „Luc, 6, v. 37. Donnez et il vous sera donné une bonne mesure, Jordaens."

Un dessin appartenant à M. Delacre de Gand porte ces mots: Luc, VI, v. 8: „Le Christ guérissant un malade le jour du Sabbat." M. Rump de Copenhague possède un dessin sur lequel on lit: „Luc, VIII, v. 28, 29" et représentant le Christ délivrant les possédés.

Sur un autre qui se trouve au cabinet des estampes à Saint-Pétersbourg on lit: „Les Juifs demandent des miracles, et les gentils cherchent la sagesse. Et pour nous, nous prêchons Jésus-Christ crucifié, qui est un sujet de scandale aux juifs et qui paraît une folie aux Gentils." Cor., II: 22, 23.

A la même catégorie se rattache un dessin du musée de Grenoble arborant ces vers moralisateurs:

La vérité est un oiseau très rare pour Princes et Rois
Le plupart du temps on la lève masquée ou elle ne leur est montrée que voilée,
Jusqu'à ce que le Temps rapide la présente enfin nue,
Mais le Droit n'est que trop souvent proclamé trop tard.
J. JORDAENS, 9 janvier 1658 (1).

Parmi les tableaux de moindre valeur datant de cette période citons encore le *Sacrifice d'Abraham* que le musée de Milan s'est procuré par un échange avec le Louvre. Isaac est agenouillé sur le bûcher; Abraham soulève la hache pour le sacrifice; un ange, les ailes déployées, arrête son bras. Les personnages sont affreux, les clairs tranchent brutalement sur des ombres d'un noir opaque, aucun mérite ne rachète cette grossièreté intempestive. Ce tableau figurait probablement sous le N° 97 dans la succession de Jordaens. La même composition en plus petit format et de peinture bâclée et grossière se trouve au musée de Stuttgart. D'autres exemplaires du même sujet mais de dimensions réduites figurèrent dans diverses ventes. Le Louvre possède un dessin à l'aquarelle et à l'encre, sur lequel Abraham est représenté en train de bander les yeux à son fils. Un autre dessin appartenant au cabinet des estampes de Berlin et dont nous avons parlé à la page 192 représente le patriarche au moment où il lève le glaive et où l'ange arrête son bras.

Un tableau plus largement peint mais sans beaucoup de vigueur est le Saint Ambroise du musée de Gand. Le Saint coiffé d'un bonnet rouge, en costume sacerdotal, tenant une croix d'argent et un livre ouvert devant lui, lève les yeux au ciel.

LE TRIOMPHE DE BACCHUS. BRUXELLES. — Il faut encore ajouter à la production de Jordaens durant cette période, un tableau mythologique qui se distingue de ses autres dessins par une tonalité brune et presque monochrome: le *Triomphe de Bacchus* appartenant au musée de Bruxelles. Bacchus arrive chevauchant un lion et soutenu par deux satyres; derrière lui s'avance Silène à califourchon sur un âne et la bouteille de vin à la bouche. Un satyrion et deux grands satyres jouant du tambour de basque et dansant, accompagnent

(1) De Waerheyt is voor Conninghen en Prinsen eenen seer seltsaemen vogel
Sy werdt haer meest vermaskert ende bedeckt gestelt voor oogen
Tot dat den snellen Tijdt dezelfde naeckt voorsteldt
Waer door menichmael te laet het Recht eerst wordt gekent.
J. JORDAENS. 9 Januari 1658.

l'incorrigible buveur. Derrière eux une vieille outre à vin défile en titubant, soutenue par un satyre. Suit tout un cortège de satyres femelles portant des pots à feu attachés à des perches; l'une porte aussi une corbeille de fruits. Un satyre sonne de la trompette, deux petits trottinent à sa suite. Une femme gît par terre; une autre en partie cachée par le cadre fuit un satyre qui l'agrippe par l'épaule. A droite se déroule une autre scène: des satyres grimpés dans les arbres cueillent des fruits qu'ils lancent à des bacchantes; un vieil ivrogne étalé par terre cuve son vin en tenant encore l'amphore dans sa main. A l'avant-plan on aperçoit aussi l'inévitable débagouleur, une bacchante endormie, des fruits, des plats de cuivre et un cerf en train de brouter.

ABRAHAM ET ISAAC (Dessin, Louvre, Paris).

Toutes les figures sont nues; les plus vieilles semblent remplies de bouillie, enflées comme des outres, la bedaine proéminente, les seins flasques et pendants; représentant la gloutonnerie et la débauche incarnées; les jeunes personnages sont vigoureux, de charnure opulente, avec des membres musclés, et personnifient plutôt la vie matérielle et sensuelle. Nombre de femmes sont des parangons de beauté jordaenesque. Sur toutes les figures est répandue une riche et chaude lumière; le mieux éclairé est le groupe de satyres et de bacchantes à droite, faisant la cueillette des fruits. A gauche le flamboiement diminue; de ce côté surtout mais en général dans tout le tableau cette lumière est brune avec des reflets dans les rondeurs; les parties modelées présentent çà et là des tons bleuâtres. De chauds et menaçants nuages courent dans le ciel sur lequel les arbres se détachent vigoureusement tandis que les figures sont plus fondantes.

C'est une fête de la matière et des appétits charnels, célébrée par des êtres grossièrement taillés et adonnés aux grossières jouissances. Une charge de la vie flamande, mais aussi une apothéose de la chaude lumière et de la chair débridée et plantureuse. La couleur est appliquée abondamment par petites touches dont les empâtements renforcent encore la chaude tonalité du soleil. Ce ton est tout particulier; nous l'avons bien trouvé dans le *Saint Martin guérissant le possédé* de 1630, mais là il n'avait pas d'éclat lumineux; ici, au contraire tout pétille et rayonne. Les belles formes de 1630—1640 sont abandonnées, la tendance à la caricature prend le dessus. Voilà pourquoi nous croyons pouvoir reporter le tableau à l'année

1650. Mme Bougard de Bruxelles possède une réplique de ce tableau. Un „Triomphe de Bacchus et de Silène". Sans doute un des deux tableaux en question, figura dans les ventes Johan Can, chevalier de Domburg (Amsterdam, 1710), Willem Six (Amsterdam, 1734), Locquet (Amsterdam, 1783), Choiseul-Praslin (Paris, 1803) de Marneffe (Bruxelles, 1830). Waagen cite encore un autre Triomphe de ce genre, de format réduit, appartenant à Lord Northwick (1). Une Bacchanale avec femmes, satyres, satyresses et satyrions vint sous le marteau dans la vente François d'Orville (Amsterdam, 1705).

(1) *Treasures of art in Great Britain.* III, 206.

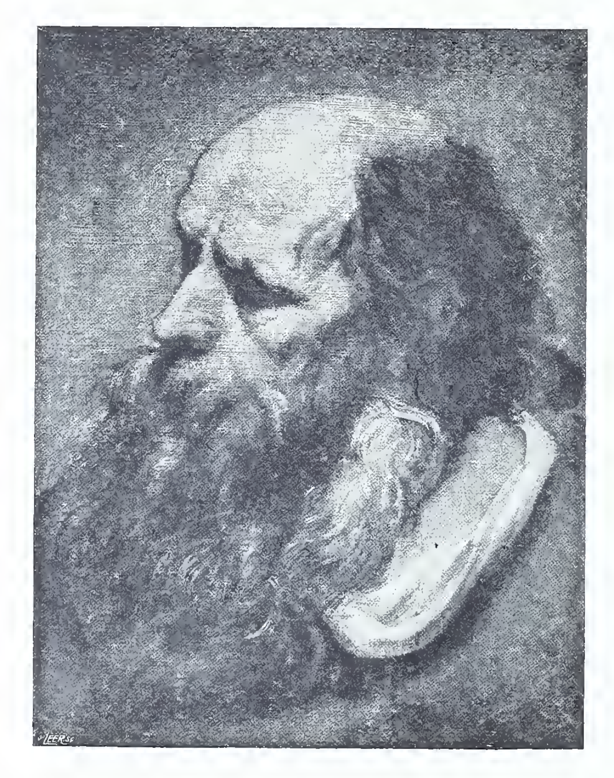


LE TRIOMPHE DE BACCHUS (Musée, Bruxelles).

CHAPITRE IX

1666—1678

LES DERNIÈRES ANNÉES DE JORDAENS — SA CONVERSION AU CALVINISME —
SES DERNIÈRES ŒUVRES — SA MORT



TÊTE D'ÉTUDE
(Musée, Brunswick).

DURANT près d'un demi-siècle Jordaens mena comme artiste une vie paisible et prospère. Sa renommée grandissait d'année en année et les seuls événements intéressants de son existence que nous ayons eu à noter consistaient dans les commandes qui lui étaient faites tant dans son propre pays qu'à l'étranger. Il travaillait pour ses concitoyens les plus notables, pour les églises et les couvents d'Anvers et de tout le pays, pour la veuve du „Stathouder" de la Hollande, pour la reine d'Angleterre et pour la reine de Suède; il habitait un superbe hôtel et sa fortune augmentait chaque jour; il passait pour le premier des peintres depuis la mort de Rubens et de van Dyck et ce rang n'était certes pas usurpé. Mais sous les dehors de cette existence paisible de violents combats se livrèrent sans doute dans son âme, combats ayant eu pour dénouement une résolution témoignant chez notre peintre d'une énergie extraordinaire.

JORDAENS CALVINISTE. — Pendant la seconde moitié de sa vie Jordaens sortit de l'Église Catholique Romaine pour se convertir au Calvinisme. Comment et quand ce produisit cette conversion, quelles causes l'y déterminèrent, quels résultats eut-elle pour lui? Autant de questions qui ont beaucoup préoccupé les rares biographes qu'il comptait jusqu'à présent et qui tiendront encore sans doute en haleine plus d'un historien de l'avenir. Nous résumerons ici l'état de ces diverses questions, et comme l'examen des motifs et des conséquences de cette conversion se rattache à l'étude de la situation des Réformés dans les Pays-Bas, nous fournirons aussi un aperçu de l'histoire des hérétiques établis à cette époque dans ces contrées.

Durant la période troublée Anvers s'était tourné en grande partie vers une des sectes de la religion nouvelle; depuis 1564, Luthériens, Calvinistes et Anabaptistes y vivaient en

masses nombreuses et dans la plus complète promiscuité. Dans le courant des vingt années suivantes les Calvinistes se trouvèrent en majorité et Marnix de Saint-Aldegonde, un de leurs principaux chefs, était à la tête de la ville comme bourgmestre, lorsqu'Anvers fut assiégé en 1585 par Alexandre Farnèse, duc de Parme. Leur règne finit en août de cette année, avec la reddition de la ville. Le traité conclu le 17 août 1585 entre le général de Philippe II (1) et la ville d'Anvers, accordait aux protestants, par faveur spéciale, de pouvoir encore demeurer quatre ans dans ladite ville (2) sans être inquiétés ou poursuivis au sujet de leurs croyances ou sans être astreints à prononcer un serment de fidélité à l'Eglise catholique, à condition pour eux de vivre tranquillement et sans fomenter de désordre ou de scandale. Ce délai leur permettrait de refléchir avant de prendre une résolution et de choisir entre un retour à la religion catholique, apostolique et romaine et la liberté de s'expatrier avec tous leurs biens selon leur convenance. Voilà ce que stipulait la clause VI du traité.

Or ni ce traité ni aucun autre document de cette époque ne disait le sort réservé à ceux qui, sans retourner à la foi ancienne, s'obstineraient néanmoins à rester dans le pays. Mais il était utile de le leur répéter; les protestants savaient pertinemment qu'on pourrait continuer, en ce cas, à leur appliquer les édits de l'empereur Charles-Quint, c'est-à-dire les exécuter, s'ils persistaient dans leur erreur, les hommes par le glaive, et les femmes en les enterrant vives, ou s'ils s'y obstinaient, les livrer, les hommes aussi bien que les femmes, aux flammes du bûcher (3).

Philippe II avait confirmé les édits de son père (4); les archiducs Albert et Isabelle avaient ordonné aux gouvernements des provinces de les appliquer rigoureusement et l'Inquisition n'avait pas été abolie. En réalité l'horrible époque des autodafés était finie, mais la loi qui avait institué cette terreur n'était pas abrogée. Aussitôt après le triomphe des Réformés dans les Pays-Bas du Nord et avant même que ce triomphe eût été officiellement reconnu par l'Espagne, on comprenait très bien à Bruxelles que si l'on s'avisait de trop maltraiter les dissidents de Belgique, ou rendrait par contre-coup la vie intolérable à des milliers de catholiques romains devenus les sujets des Provinces-Unies. Pour ce motif les édits en question devinrent lettre morte et les gouvernements se bornèrent à ne sévir qu'à toute extrémité et à ne combattre l'extension de l'hérésie qu'autant qu'elle devint inquiétante pour l'Eglise et l'Etat.

Ceci explique comment peu après 1600 et durant tout le XVII[e] siècle, il se trouva des protestants dans ce pays. On sait qu'un „coin de protestants" ou „coin de Gueux" (Geuzenhoek) continua à subsister dans la Flandre Occidentale. Le village de Maria-Hoorebeke représente le centre de cette petite colonie de réformés où depuis le XVI[e] siècle jusqu'à nos jours on n'a cessé de prêcher le protestantisme. De temps en temps on menaçait les protestants de poursuites et de nouvelles rigueurs, mais on s'en tenait à ces avertissements et on continuait à tolérer leur hérésie. Le 31 août 1608 sur la proposition qui leur avait été faite par les évêques réunis en Synode provincial à Malines, les Archiducs publiè-

(1) Kapitein-Generaal van den Lande van herwaerts overe.

(2) Alle de voorschreven Burgeren en Inghesetenen sullen aldaer moghen blijven houden hun residentie, den termijn van vier gheheele jaren, sonder aldaer ondersocht oft gheinquiteert te worden int stuc van hunne conscientien oft ghedwonghen te worden tot nieuwen Eedt om feyt van de Religie. midts aldaer levende in stillicheydt ende sonder desordre ende schandael, om hen daertusschen te beraden ende resolveren oft sy sullen willen leven in de exercitie van de oude Catholijcke, Apostolijcke, Roomsche Religie, om ingevalle niet hen alsdan binnen den selven tijt te mogen vryelyck buyten lande vertrecken, alst hun goed duncken sal.

(3) te wetene de mans biden sweerde, ende de vrouwen biden putte sooverre si in den huerlieden dwalingen niet sustineeren oft defenderen en willen, ende indien si in huere dwalingen oft heresien persisteren, so sullen si geëxecuteert worden bij den viere.

(4) ANSELMO, *Placcaeten ende Ordonnantiën,* 1, 41, 45.

rent un „placard" ou édit concernant l'exercice du culte. Les instituteurs, les imprimeurs, les libraires ne pouvaient exercer leur emploi sans avoir confessé le Catholicisme Romain; nul n'était autorisé à se fixer dans le pays sans être nanti d'un certificat de bonne religion délivré par le curé de sa dernière paroisse. Néanmoins les transgresseurs n'encouraient aucune peine déterminée (1).

Le 31 décembre 1609 les Archiducs lancèrent un nouvel édit interdisant les „scandales ou exercices attentatoires à notre Sainte Religion Catholique Apostolique et Romaine". Par ces scandales ils entendaient les prêches et autres moyens de propagande de l'hérésie et ils les défendaient sous peine d'amende et d'exil perpétuel. Les étrangers appartenant à une autre confession avaient à se tenir cois sans discuter les matières de l'Etat et de la Religion. Dans la rue et dans les églises ils avaient à se comporter respectueusement à l'égard du culte dominant et à se dispenser de publier leur affiliation à une autre religion que la Romaine.

A l'époque de la Trève de Douze ans (1609—1621) on se montra plus tolérant encore. Par les placards des 22 mars 1617 et 11 avril 1620, les Ecoutète, Bourgmestres, Echevins et Conseillers d'Anvers, ordonnaient aux prédicateurs étrangers de se présenter au Magistrat sous peine d'une amende de cinquante florins et de ne pouvoir séjourner dans la ville. Les citoyens hébergeant ces prédicateurs devaient en donner connaissance à l'Ecoutète sous peine d'une amende de cent florins.

Dans les cas les plus graves les apôtres de l'hérésie ne risquaient donc que l'exil. Les adeptes des sectes dissidentes n'étaient point punis de la même manière. En 1625, quatre-vingts ménages réformés furent bannis d'Anvers (2). Le 5 septembre 1629 le Magistrat sollicita de l'Infante, gouvernante des Pays-Bas, l'autorisation de pouvoir bannir de la ville les personnes „notoirement hérétiques et turbulentes". Le 24 octobre suivant elle décida de ne plus admettre que de bons catholiques dans la garde citoyenne (3). On prit d'autres mesures de ce genre et on promulgua d'autres décrets identiques; il arriva que l'on punit de temps en temps quelque transgresseur pour l'exemple, mais on ne sévissait pas à outrance; on usait de ménagements et d'accommodements. On voyait bien que le mal n'était pas aussi grave qu'on l'avait cru et qu'en voulant le combattre par la violence on risquait fort de se maltraiter soi-même.

On savait qu'il résidait des hérétiques à Anvers; on connaissait leurs noms, leurs domiciles, leurs lieux de réunion. Dans une lettre du 1er avril 1620, adressée par l'archiduc Albert aux Bourgmestre et Echevins d'Anvers, il les avertit que dans certaine maison nommée „la Ville de la Haye", près du Sandersgat ont souvent lieu des prêches, auxquels assistent jusqu'à deux cents personnes, et le gouverneur invite le Magistrat à prendre les mesures nécessaires pour empêcher pareils conventicules d'hérétiques (4). Dans les archives de l'évêché d'Anvers on garde une liste de 19 familles ou individus, tous hérétiques de la pire espèce, avec leurs noms, professions et domiciles, qui vivaient dans ladite ville en 1629 (5). Et il en était dans tout le pays comme à Anvers. Une partie du clergé aurait bien voulu débarrasser la contrée de toute l'engeance hérétique; mais une autre partie se montrait moins acharnée et c'est à ces opportunistes que se ralliaient les gouvernants.

(1) Placcaet ende ordonnancie van de Aertshertogen waerby wort ordre ghestelt tot goede ende neerstige onderhouding van zekere poincten ende articulen ghesloten ende ghearresteert in het Synode provinciael van Mechelen ghehouden in de maenden van Junius ende Julius zestien honderd seven. Brussel, Rutgeert Vulpius, 1608.

(2) DIERCKXSENS, *Antverpia Christo nascens et crescens*. VII. 195.

(3) F. JOS. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. S. 836.

(4) DIERCKXSENS, Op. cit. VII. 118.

(5) MERTENS EN TORFS, *Geschiedenis der stad Antwerpen*. V. 604.

Une enquête organisée par le gouvernement des Pays-Bas Espagnols en 1663 afin d'aviser aux mesures à prendre eu vue d'enrayer les progrès de l'hérésie dans ces provinces, nous renseigne clairement sur la situation des hérétiques. Après la conclusion de la paix de Munster en 1648 une commission, composée moitié d'Espagnols et moitié de Hollandais, fut nommée pour arrêter la délimitation des frontières des deux pays. Les Commissaires Espagnols ayant terminé leur travail, attirèrent l'attention du roi sur ce fait que beaucoup d'habitants du Limbourg et des pays d'outre-Meuse se rendaient aux prêches protestants dans les communes limitrophes, et ils se demandaient s'il ne serait pas opportun de renouveler les ordonnances relatives à l'exercice du culte. En même temps ils faisaient observer toutefois que les Provinces-Unies pourraient bien user de représailles et qu'il vaudrait peut-être mieux tolérer le mal pour en éviter un plus grand.

Le gouvernement soumit le rapport de ses délégués aux évêques et à divers tribunaux afin de leur demander leur avis. Toutes les autorités consultées reconnurent unanimement au gouvernement le droit de châtier les catholiques renégats et d'empêcher les réformés de venir se fixer sur le territoire des Pays-Bas espagnols, mais quant à l'application de sévères mesures répressives les opinions furent fort partagées. Certains évêques prétendent que le mal n'est pas assez grave pour remettre les anciens édits en vigueur; l'évêque de Bruges estime inutile de prendre de nouvelles dispositions vu que les anciennes sont suffisamment connues; les évêques de Gand et de Namur opinent dans le même sens; l'archevêque de Cambrai souhaiterait que l'on déterminât le roi de France à proscrire les hérétiques des territoires de l'ancienne Flandre, de l'Artois et du Hainant, récemment annexés par lui, et que l'on s'en tînt à cela; les évêques d'Anvers et de Tournai gardent le silence; l'évêque de Ruremonde préconise la plus extrême rigueur, voire la peine de mort, les hérétiques devenant trop nombreux dans son diocèse; l'archevêque de Malines souhaiterait une nouvelle édition de placards, du moins de ceux lancés par les archiducs en 1609. Ces autorités ecclésiastiques étaient unanimes à s'insurger contre la nomination des protestants aux emplois publics; toutes se déclaraient aussi contre les mariages mixtes. Quant aux cours judiciaires supérieures elles ne répondirent pas à la consultation ou remirent à une date ultérieure l'examen de la question (1).



JÉSUS GUÉRIT LES BOITEUX LE JOUR DU SABBAT
(Dessin, Mr. Delacre, Gand).

En général il résulta de cette enquête que ni les autorités religieuses, ni les pouvoirs

(1) E. HUBERT, *Une enquête sur les affaires religieuses dans les Pays-Bas espagnols au XVIIe Siècle.* Dans les *Mélanges Paul Fredericq*, p. 239.

civils n'étaient enclins à voir diriger de nouvelles persécutions contre les hérétiques, le danger dont ceux-ci menaçaient l'Eglise romaine n'étant pas assez grave. Tous ces pouvoirs estimaient qu'en persécutant les rares réformés qui se trouvaient dans les Pays-Bas espagnols on désignerait fatalement à des vexations analogues les catholiques infiniment plus nombreux dans les Provinces-Unies.

On conçoit que sous ce régime de tolérance le séjour des protestants devenait possible dans les Pays-Bas espagnols: on ne les persécutait pas systématiquement; mais on les tenait en laisse; là où ils devenaient trop turbulents on leur faisait passer la frontière: s'ils se tenaient tranquilles et renfermés, on ne les inquiétait guère. Un placard du 13 juin 1658, émanant des Ecoutète, Bourgmestre et Echevins d'Anvers est rédigé comme suit: „Quiconque rencontrera le Très Saint Sacrement dans la rue sera tenu de Lui témoigner son respect et sa vénération en fléchissant le genou, à moins de prendre par une autre rue ou d'entrer dans une maison" (1). Voilà certes une prescription bien conciliante pour l'époque!

Néanmoins de la façon dont nous concevons aujourd'hui la force des lois et étant donné les prescriptions si minutieuses et si formelles de notre Etat Civil, nous nous rendons difficilement compte de la situation légale dans laquelle les protestants se trouvaient chez nous. A cette époque il n'existait pas de registres de l'Etat Civil, mais d'après les ordonnances du Concile de Trente le curé de chaque paroisse tenait un registre dans lequel il inscrivait l'enfant baptisé et aussi les noms de ses père, mère et parrains. De cette façon le nouveau baptisé était enregistré comme citoyen, ayant satisfait aux lois de l'Eglise et de l'Etat. Le curé était tenu aussi de tenir soigneusement note dans un autre livre, des noms des époux, de ceux de leurs témoins, et de l'endroit où avait été célébré le mariage (2). Les prêtres de l'église catholique étaient donc les seuls fonctionnaires de l'Etat Civil; eux seuls avaient le droit d'établir officiellement la naissance, le mariage et le décès des citoyens (3). Le baptême administré hors de l'Eglise romaine, les mariages non consacrés par celle-ci, étaient donc dépourvus de tout caractère légal. L'enfant non baptisé catholiquement était en quelque sorte privé de sa personnalité civile. Au XVIIe siècle ces inconvénients n'avaient pas des conséquences aussi graves qu'ils auraient aujourd'hui, mais impliquaient pourtant pas mal de préjudices. Ne point passer par l'église dans les circonstances les plus solennelles de la vie équivalait de la part des dissidents à une confession publique de protestantisme; cette attitude les exposait à des poursuites et les excluait désormais de tous emplois publics. Aussi beaucoup de Protestants célébraient-ils leur mariage à l'église catholique et y faisaient-ils baptiser leurs enfants. Il leur était loisible de considérer ces cérémonies comme une simple formalité à laquelle ils consentaient afin de s'assurer les privilèges et immunités accordés aux seuls catholiques. Le clergé catholique semble même avoir été de connivence avec les protestants avisés, mais il en allait autrement pour les funérailles: le corps devait être transporté à l'église et inhumé en terre consacrée. Pareille inhumation d'un protestant en terre bénite équivalait à une profanation, à un sacrilège aux yeux des catholiques. Aux yeux des protestants elle eût aussi impliqué une apostasie, une trahison. Aussi comme la mort arrachait l'hérétique à toutes peines et à toutes poursuites, ceux à qui leur moyens le leur permettaient, se faisaient inhumer d'ordinaire en terre protestante,

(1) „Ende oft iemandt het Hoochweerdigh H. Sacrament in eenighe straete te gemoet quaeme, sal ghehouden zijn het selve reverentie ende eerbiedighe te bewijzen met buygen der knien, oft anderszins eenige ander straete oft huys ingaen".

(2) Concilii Tridentini Canones et Decreta, Sessio, Caput I, II.

(3) De Facqz, *Précis de l'ancien droit de Belgique* p. 281 — Repris par Alvin, *Le peintre Jordaens est-il né calviniste?* (Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 1855, p. 740).

hors du pays. Jordaens en agit ainsi pour sa femme; ses héritiers en agirent de même pour lui et pour sa fille.

Au XVII[e] siècle le protestant ne risquait donc plus d'être supplicié comme au XVI[e] siècle, mais il demeurait néanmoins exposé à toutes sortes de tracasseries et de desagréments de la part des catholiques orthodoxes. Car il ne nous faut pas perdre de vue que le XVII[e] siècle, surtout sa première moitié, représenta encore une ère de lutte de l'ancienne religion contre la confession nouvelle. L'âge de la parfaite quiétude morale, de sereine fidélité au culte des ancêtres, cette paix de l'âme qui n'était troublée ni par les doutes, ni par les conflits, cet heureux temps tel qu'il avait existé avant l'avènement de la Réforme, était passé depuis longtemps; elles étaient passées aussi les années de formidable propagande, où la religion nouvelle, avait inondé comme un torrent irrésistible une grande partie de l'Europe, en détruisant les digues et les écluses et en balayant tous ceux qui résistaient à ses flots. L'église catholique avait recouvré son sang-froid; elle avait rallié et organisé ses forces; elle ne se bornait plus à se défendre, elle avait pris l'offensive et elle avait lieu de se réjouir du terrain qu'elle regagnait d'année en année. Dans ces pays elle était redevenue toute puissante mais elle continuait à veiller sur le terrain qui lui avait été dérobé ou disputé tout récemment encore; elle était armée et elle ne laissait pas rouiller les armes avec lesquelles elle aurait à repousser ou à prévenir de nouveaux dangers.

Dans ces conditions il y avait encore quelque témérité à se détacher de cette église farouche et toute-puissante, et pour Jordaens la conversion à la foi nouvelle représentait une acte de la plus extrême importance.

Nous ne saurions dire exactement à quelle époque il sauta le pas. Il paraît qu'il était déjà suspect avant 1650; en effet, en 1649, certain voyage qu'il fit au mois de mai à Bruxelles éveilla des soupçons chez l'autorité et il eut à s'expliquer à ce sujet comme il résulte d'un document portant que le 23 juillet de ladite année il lui fallut jurer par Dieu et ses saints que son voyage à Bruxelles le mois précédent avec son fils, n'avait eu d'autre but que le paiement des frais de la procédure ouverte par lui contre François Rijssels (1).

Quelques années plus tard il se produit un cas beaucoup plus grave: en effet il est condamné à une amende considérable pour avoir rédigé des écrits hérétiques. Pinchart affirme que cette amende s'élevait à 240 livres et qu'elle fut enregistrée dans les comptes de l'Ecoutète d'Anvers de 1646 à 1650 (2). Ce n'est pas tout à fait exact. La mention de l'amende payée par Jordaens vient sous le titre reproduit in extenso ci-dessous dans le texte original. Il s'agit des comptes ordinaires du 12 janvier 1651 au 30 juin 1658 du sire Nicolas de Varick, burgrave héréditaire de Bruxelles, seigneur d'Olmen, Bauwel, Boendael, etc., faisant fonctions d'Ecoutète d'Anvers et de margrave du pays de Rijen et de toutes ses dépendances etc., etc. (3). Non seulement dans la pièce en question l'Ecoutète rend compte de ce qu'il a reçu et déboursé, mais aussi de toutes les peines qu'il lui a fallu prononcer. Ainsi il

(1) .... heeft hij bij gestaeffden eede lieffelijck aen Godt ende Zijne Heyligen gehouden, gesworen ende geaffirmeert, waerachtig te zijne dat hij, in Maio lestleden, expresselijck ende tot geenen anderen eynde te Brussel geweest heeft, met zijnen zoon, an om aldaer te betaelen 't rapportgelt van den procedure, die hy gehadt heeft jegens Franchois Rijssels.

(2) A. PINCHART, *Archives des Arts et des Sciences*, III, 214.

(3) Ordinaris Reeckeninghe heer Nicolaes van Varick, Erffborchgrave van Brussel, heere van Olmen, Bauwel, Boondael etc. dat hij is doende als Schouteth van Antwerpen ende Marcgrave des Lants van Rhijen met alle syne toebehoorten, waertoe hy is gestelt ende gecommitteert by opene bezegelde brieven ons Genaedighe heere de Coninck als hertoch van Brabant etc. van der date den twee en twintichsten Meert XVIe acht en twintich daeroff copye geinsereert staet in prohemio van de Jerste Reeckeninghe van desen Schouteth van allen tgene hy ontfanghen ende vuytgegeven heeft ter saecken van de exploicten vervallen ende opcoeminghe des voorschreven Schouteths offitie beginnende den jersten Januari XVIc een en vijftigh tot ultima junii XVIc acht en vyftich welcke Reeckeninghe gemaeckt is in ponden schellinghen artois gelyck hier nae volght. †)

†) Archives de l'Etat Bruxelles. Registre No. 12909 de la Chambres des Comptes.

commence par l'énumération de ceux qui ont été exécutés „par le glaive, par la corde, par l'eau"; il passe ensuite aux „corrections telles que flagellations, flétrissures par le fer chaud bannissements et autres" et il finit par les amendes. Au chapitre traitant des produits et des recouvrements des amendes auxquelles diverses personnes ont été condamnées par sentence de l'Ecoutète (1), on lit: „Du peintre Jordaens pour avoir rédigé quelques écrits scandaleux satisfecit II^c xl £" (2). Les livres dont il est question ici sont des livres artois, les mêmes que les florins de Brabant. En monnaie de notre époque l'amende se serait élevée à environ 1500 francs. Les comptes dans lesquels figure cet article courent, ainsi qu'il est dit plus haut, du 1er janvier 1651 au 30 juin 1658; ils comportent 24 articles en tout; celui concernant Jordaens est le dix-neuvième, de sorte que si comme il n'y a pas lieu d'en douter, il a été inscrit dans l'ordre de dates et que les amendes se répartissent dans les mêmes proportions pour ces 90 mois, la peine contre notre peintre aura été prononcée dans le soixante-et-onzième mois de ce laps de temps, soit vers novembre 1656. Il est à remarquer que cette peine est la seule dans son genre mentionnée dans ces comptes; toutes les autres amendes sont infligées pour infractions à de simples règlements de police et les peines plus graves concernent des assassins, voleurs, fauteurs de troubles; aucune de ces dernières ne vise des trangessions de l'ordre politique ou religieux.



ISAAC ET JACOB (Dessin, Mr. Masson, Amiens).

Il est hors de doute que les écrits „scandaleux" de Jordaens étaient de caractère hérétique; les faits d'hérésie étaient toujours qualifiés de scandaleux à cette époque. Ainsi, dans les décisions du Synode d'Anvers, réuni en mai 1610, se lit l'interdiction de lire „tout livre dirigé contre l'église ou contre la religion catholique ou tendant au mépris des ordres et des grades religieux, ou de nature scandaleuse et suspecte" (3). La même année le conseil de Flandre défend d'introduire et de recevoir tous „Livres, Traités, Refrains et Chansons hérétiques et scandaleux" (4). Plus haut dans l'édit du 31 décembre 1609 nous avions déjà vu les délits des hérétiques qualifiés de „scandales ou d'actes de nature à outrager notre Sainte Religion Catholique, Apostolique et Romaine."

Quels étaient en somme ces écrits scandaleux pour lesquels Jordaens s'était fait comdamner à l'amende? Nous ne le savons malheureusement pas en toute certitude; mais nous pouvons le deviner. Le 5 mai 1655 le gouverneur avait lancé un placard dans lequel, en présence de l'activité déployée depuis quelque temps par les ministres et les prédicateurs

(1) Anderen ontfanck van diversche avonturen op de naervolghende personen gerecouvreert by appoinctemenent ende maniere van compositie oock by gewesen vonnissen midts de redenen en der saecken naer volgende.

(2) „Van dat den schilder Jordaens eenighe schandaleuse geschriften geschreven hadde satisfecit IIc xl £".

(3) Eenig boek gericht tegen de kerk of tegen den katholieken godsdienst of tot misprijzen van geestelijke orden of graden aanzettende of anderszins *schandaleus* of verdacht.

(4) Scandalosos vel suspectos (Decreta Synodi diocesanae Antverpiensis, Ex officina Plantiniana 1610. S. 13).

de la prétendue religion réformée qui avaient envoyé dans le pays un certain nombre d'entre eux enfin de semer et de répandre leur hérésie, il ordonnait au magistrat de remettre aussitôt en vigueur les pénalités prévues par les décrets et placards pour combattre cette hérésie, mais à agir, bien entendu, avec la discrétion imposée par les circonstances (1).

Peu de temps après un petit livre prêchant la doctrine protestante et comprenant en même temps un catéchisme-gueux, aurait été répandu à Anvers ce qui résulterait d'une décision prise le 25 août par les autorités: „certain petit livre accompagné d'un catéchisme-gueux ayant été répandu dans cette ville, ordonnons qu'une somme de cent florins soit remise au dénonciateur du coupable" (2). Quelques jours après cette décison fut publiée sous forme de placard. Ce placard parle de certains petits livres en langue flamande et française, représentant un Catéchisme-Gueux. Tout nous donne à supposer que ledit livre et cathéchisme-gueux étaient les écrits scandaleux dont Jordaens aurait été l'auteur. Il en résulterait qu'il était passé au protestantisme dès l'année 1655 et qu'il se livrait à une active propagande en faveur de sa foi nouvelle.



LA MISE AU TOMBEAU
(Dessin, Rijksmuseum, Amsterdam).

Le 17 avril 1659 il perdit son éponse Catherine Van Noort, et il la fit enterrer dans le cimetière de la commune Calviniste de Putte sous Ossendrecht, tout proche de la frontière hollandaise, au même endroit où dix-neuf ans plus tard sa fille Elisabeth et lui-même devaient être inhumés.

Le 16 décembre 1660 il eut à témoigner dans un procès concernant l'authenticité de certains tableaux, attribués à Van Dyck. Conformément à la déclaration du témoin le greffier du banc échevinal écrivit: *Juravit tantum per Deum* (Il ne jure que par Dieu). Devant les représentants de la loi Jordaens déclarait donc ne plus appartenir à l'église officielle; sans qu'il fût inquiété de ce fait.

La dernière et la plus importante preuve de son hérésie est qu'il assista, durant les dernière années de sa vie, à plusieurs assemblées des réformés à Anvers.

Après le rétablissement de la domination espagnole dans les Pays-Bas du Sud les réformés de la Hollande s'efforçaient de répandre leurs doctrines dans les Provinces-Unies; tout comme les catholiques s'évertuaient à regagner le terrain perdu dans le Nord. Le foyer de la propagande organisée était le Synode de la Hollande du Sud à La Haye.

(1) Alsoo wij onderricht worden dat de ministers ende predicanten van de ghepretendeerde ghereformeerde Religie sedert eenigen tydt herrewaert hebben ghenomen resolutie van inde landen ende steden onser onderdanicheyt af te senden, ende alreede souden hebben afghesonden seker ghetal onder hun, om te sayen en te verbreyen hunne secten ende heresien, soo bevelen wij ende ordonneren u midts dezen dat ghy hersteldt in alle diligentie ende daertegen op waeckt met alle rigeur by decretemente ende infleijiën van penen daertoe by de placaten ghes'atueert sonder eenige dissimulatie, dan evenwel met die discretie die de gelegenheyt van het feyt sal moghen toelaten tot naerdre orde. (Placcaeten van Brabant. Velpius, 1664, III 34).

(2) Alsoo seker Boecxken met eenen geusen-catechismus in dese stad is gestroyt geweest, is geordonneert aen den aenbrenger van den auteur van dit feyt te geven hondert guldenen.

Dans les archives de cette institution se trouve encore maint document de valeur pour l'histoire de l'Eglise Evangélique en Flandre et dans le Brabant méridional. Dès 1607 une communauté fut fondée en Flandre sous ce nom „Le mont des Oliviers sous la Croix *(De Olijfberg onder het Kruys)*" dont le prédicateur était payé par les soins du Synode de la Hollande Méridionale. Un document des premiers temps de cette fondation démontre que „le Travailleur dans la Montagne des Oliviers" avait été envoyé de Londres, qu'il eut à se rendre en Flandre d'un endroit à l'autre; qu'il devait exercer un métier, porter des vêtements d'ouvrier, et prêcher en secret devant des réunions de douze personnes tout au plus.

Un second Mont des Oliviers, celui-ci pour le Brabant, fut fondé à Anvers. Nous possédons encore ses registres, courant de 1659 à 1795; mais une pareille communauté avait déjà existé dans cette ville. Le premier ministre envoyé à Anvers fut Herman Herberts désigné en l'an 1607 comme prédicateur du „mont des Oliviers" du Brabant (1). Il s'écoula sans doute un certain temps sans qu'il fût pourvu régulièrement à l'exercice du culte et ce n'est qu'après la paix de Munster que l'existence de la communauté anversoise sous la croix sera assurée perpétuellement. En 1642 le pasteur était Jean Beccius; en 1654, Boerhaven; en 1659, Herman Lydius. A partir de cette dernière année les livres de la communauté sont tenus régulièrement jusqu'en 1787. Dans ces livres conservés dans les bureaux de l'Etat Civil à l'hôtel de ville d'Anvers sont enregistrés les actes du conseil d'église et les rôles des fidèles, des baptisés et des mariés de 1659 à 1791. En 1671 lorsque la communauté se réunissait dans la maison de Jordaens elle comptait 90 membres; en 1791 elle en comptait encore 42. De 1660 à 1787, 163 enfants furent baptisés; de 1674 à 1786 il fut célébré 71 mariages. Les prédicateurs furent toujours appointés par le Synode de la Hollande du Sud et ils se trouvaient placés sous l'autorité et la surveillance des Saints Conseils (de H.H. Gecommitteerde Raden) de la province qui les nommait et qui pourvoyaient deux fois par an à leur traitement ainsi qu'aux frais de location de locaux ou d'église. Le 1er mai 1791 le dernier prédicateur, le Dr Adrien Uyterhoeve, prononça ses discours d'adieu. Lorsqu'en 1795 la République Batave cessa de payer le traitement du pasteur le Mont d'Olivier cessa d'exister. Les dernières années les offices étaient célébrés à la Maison Hanséatique où demeurait aussi le ministre.

Il s'était transmis dans la communauté une tradition d'après laquelle le Mont des Oliviers brabançon devait son existence à certain accord intervenu à l'occasion de la conclusion de la paix de Munster entre le duc de Brabant d'alors, c'est-à-dire le roi d'Espagne, et leurs Seigneuries les Etats de Hollande; on a avancé de même qu'un article secret de la trêve de 1609 stipule que les hérétiques en Belgique et que les catholiques-romains en Hollande ne seraient plus poursuivis pour cause de religion. Mais pas plus l'une que l'autre assertion ne repose sur des données positives. D'après les articles 17, 18 et 19 de la paix de Munster il était convenu entre le roi d'Espagne et les Etats-Généraux de la Hollande que, à leurs sujets respectifs, la même liberté et sécurité dans l'exercice de leur culte seraient assurés que ceux garantis réciproquement par les rois d'Angleterre et d'Espagne dans leurs états aux sujets de l'autre nation; des deux parts les membres de la religion d'état mettraient à la disposition des dissidents des lieux de sépulture décents et convenables; de plus, dans l'exercice de leur religion, ces étrangers auraient à observer les règles de la plus stricte décence sans provoquer de désordre ou de scandale. Dans le cours des années la tolérance augmenta encore et, avant la fin du XVIIe siècle, prédicateurs et

(1) *Célébration du cinquantenaire du Synode de l'Union des Eglises protestantes de la Belgique,* Bruxelles, 1890, P. 137 et suivantes.

adeptes de la religion réformée et appartenant à des nationalités étrangères pouvaient absolument compter sur la protection des lois à condition de s'abstenir de tout scandale public. Déjà en 1660 cette tolérance existait dans une certaine mesure pour des Anversois de naissance. Cela nous est démontré par le fait que Jordaens prêta le serment dans la forme prescrite par la religion réformée, et que ce serment fut néanmoins tenu pour valable.

Mais cette tolérance avait des limites et les réformés étaient loin de jouir d'une pleine liberté ou d'une sécurité absolue. Quelques faits consignés dans les livres du Mont des Oliviers brabançon nous l'attestent. En 1659 un des membres de la communauté protestante d'Anvers, Abraham de Gouche déclara qu'il ne pouvait s'approcher de la Sainte Table, en d'autres termes qu'il ne pouvait participer à la Cène de crainte d'être dénoncé par sa servante. En 1665 les membres de la communauté se virent forcés d'acheter le silence d'une vieille femme, nommée Marie la Hollandaise (Hollandsche Marie) chargée du curage et de l'entretien de leur local. Leur crainte augmenta encore en apprenant que cette femme était entrée au service du doyen du chapitre de l'Eglise Notre-Dame. De 1666 à 1670 ils n'eurent même pas de lieu de réunion fixe et ils étaient constamment à la recherche d'un local disponible.

En 1671 „Jordaens avec sa fille et ses servantes fut admis à la sainte table de Christ, à la sainte et désirable communion" (1). Il était âgé alors de 78 ans. Le 24 décembre 1674 la Cène se célèbre pour la première fois chez lui; les 14 mars, 21 juillet et 28 décembre 1675; le 12 avril et 25 décembre 1676; les 20 mars et 25 décembre 1677; les 9 mars et 16 juin 1678 cette solennité religieuse se passe également dans la maison de Jordaens. Durant les mêmes années la Cène fut encore célébrée dans d'autres maisons (2).

Dans le Kerkeboek (livre d'église) nous trouvons enregistré: „Anno 1678, octob. est décédé l'artiste peintre (constrijcke schilder) Jordaens à .... heures et à deux heures la même nuit, sa fille Elisabeth". Comme nous l'avons déjà dit tous deux furent enterrés hors d'Anvers, à Putte, sur le territoire des Provinces-Unies, dans le cimetière de la communauté protestante. Lors de la reddition d'Anvers et en vertu du traité conclu à cette occasion, deux cimetières à l'intérieur d'Anvers étaient réservés aux protestants demeurés dans ladite ville, mais après les quatre ans où leur présence y fut tolérée, ces champs de repos furent fermés.

A part la lourde amende qu'il lui fallut acquitter en 1656 et l'obligation pour ses héritiers de le faire enterrer à l'étranger nous ne voyons pas que sa conversion au protestantisme ait entrainé des conséquences bien fâcheuses pour Jordaens. Après comme auparavant il fut estimé, honoré et chargé de commandes. En parlant de lui ou en s'adressant à lui ses confrères l'appelaient „mijnheer" (monsieur, ou plutôt messire) Jordaens, titre que l'on n'accordait qu'aux patriciens et aux personnages d'importance. En 1665 lorsqu'il eut fait cadeau à la Chambre de Rhétorique de la Giroflée *(De Violieren)* d'un plafond peint pour leur local, nous avons vu que ces „rhétoriciens" lui offrirent en échange une aiguière d'argent avec bassin et qu'ils insérèrent une pièce de vers composée en son honneur, dans leur registre; en 1669 les membres de la Branche d'Olivier *(de Olijftak)* une autre Chambre de

(1) In 1671 werd „Jordaens met zijne dochter ende meissens aen Christi heilige tafel tot het heilich en hoogwaerdich avontmael toegelaten".

(2) Archives du Synode de la Hollande du Sud. Dans ces archives se trouve une copie du registre des baptisés et mariés de la communauté réformée d'Anvers, courant de 1660 à 1789; une copie du registre des mariés de 1665 à 1789 et un grand nombre de pièces détachées. Les Livres d'église conservés à l'Etat civil d'Anvers consistent en trois registres. 1°. Les actes du conseil d'église de 1659 à 1700 avec les noms des membres admis durant cette période. 2°. Une copie du même livre de 1659 à 1700 et la suite de ce registre jusqu'en 1787. Cette copie fut achetée en 1823 pour 7 florins à M. A. B. Rees. La copie n'est pas très exacte. M. Génard la consulta pour sa *Notice sur Jordaens* et versa par là dans diverses erreurs, concernant notamment les jours où la Cène fut célébrée dans la maison de Jordaens. 3°. Les actes du conseil d'église de 1701 à 1791, comprenant aussi les noms des membres, la liste des propriétés, le nom des prédicants et l'indication des baptisés durant cette période.

rhéthorique le reçurent avec son gendre dans leur local; après qu'il eut abjuré la religion catholique il ne continua par seulement à peindre pour des personnages considérables, pour des Régences de villes et d'autres administrations, mais jusqu'à la fin de ses jours le clergé et les fabriques d'églises lui commandèrent des tableaux pour leurs autels. En 1655 il peignit un *Saint Charles Borromée soignant les pestiférés* pour l'Eglise Saint-Jacques d'Anvers; en 1663 un *Christ parmi les docteurs de la loi* pour l'église de Furnes; plus tard encore un *Calvaire* pour l'église Saint-Gommaire de Lierre; dans les dernières années de sa vie il acheva *l'Assomption de la Vierge* pour l'Ecole Teirninckx à Anvers, et divers autres tableaux d'autel. Lui, le peintre protestant, n'éprouvait aucun scrupule à traiter des sujets catholiques pour des églises catholiques; d'autre part le clergé catholique ne voyait aucun inconvénient à faire décorer ses autels par un artiste hérétique.



L'ART HONORÉ (Dessin, Mr. Fairfax Murray, Londres).

Quand et en quelles circonstances Jordaens était-il passé du côté des Réformés? Voilà ce qu'il nous reste à examiner. Cornelissen (1) et Alvin (2) estiment que ses parents de même que ceux de sa femme étaient protestants, qu'ils le demeurèrent après les édits de 1585, qu'ils firent baptiser leurs enfants selon les rites catholiques-romains afin d'échapper aux pénalités prévues dans les placards contre les hérétiques, mais qu'en secret ils demeurèrent fidèles à la confession nouvelle et que ce ne fut qu'en 1671 que Jordaens confessa publiquement la foi à laquelle il n'avait cessé d'appartenir de tout son cœur. Nous avons déjà vu qu'il n'attendit point son inscription comme convive de la Cène protestante dans les registres des protestants, pour affirmer ses convictions hérétiques, mais qu'il se soit de-

(1) Messager des sciences et des arts de la Belgique, 1833. I.)
(2) *Le peintre Jacques Jordaens est-il né Calviniste?* (Voir plus haut).

claré protestant un peu plus tôt ou un peu plus tard, il reste à savoir s'il était protestant de naissance. Dans notre conviction il ne l'était pas. Du moins il n'y a aucune preuve sérieuse de nature à nous faire supposer le contraire. Jordaens et tous ses frères et sœurs furent baptisés dans l'église Notre-Dame; son mariage et les leurs furent aussi célébrés dans cette église; ses sœurs Madeleine et Elisabeth devinrent des béguines; son frère Abraham un moine Augustin. On allèguera, il est vrai, que les protestants se mariaient et faisaient baptiser leurs enfants dans les églises catholiques afin de donner le change à leurs persécuteurs; mais rien ne prouve que tel ait été le cas pour Jordaens et les siens; le fait que son frère entra au couvent et que deux de ses sœurs devinrent des béguines rend même cette hypothèse tout à fait invraisemblable. Au surplus il n'existe aucune preuve établissant que Jordaens ait appartenu avant 1655 ou avant 1649 à la religion réformée et que ses parents ou beaux-parents n'aient pas été de bons catholiques. D'après toutes les probabilités Jordaens aurait donc fait ce grand pas dans la seconde moitié de son existence. Il est probable aussi que Jordaens fut amené à ce changement de religion par des personnes dont il avait fait connaissance en Hollande.



LE SAINT SACREMENT VÉNÉRÉ PAR DES SAINTS ET DES PRÉLATS
(Dessin, Mr. Fairfax Murray, Londres).

Jordaens séjournait fréquemment en Hollande durant les années auxquelles semble remonter sa conversion au protestantisme, des commandes importantes lui avaient été faites dans ce pays. Dès 1649 il correspond avec Constantin Huygens au sujet des peintures de la maison du Bois qui devaient lui être commandées peu après et qu'il acheva en 1652. En 1661 il peignit trois grands tableaux pour l'hôtel de ville d'Amsterdam; en 1663, il exécuta les tableaux pour la cheminée de la grande salle du tribunal *(Vierschaar)* à Hulst. Sa fille, Anne-Catherine, née le 23 octobre 1629, épousa Jean Wierts, président du Conseil de Brabant à La Haye, un adepte déclaré de la doctrine janséniste. Vu l'âge de cette jeune fille ce mariage eut lieu vers l'année 1649. Jordaens entretenait les meilleurs rapports avec son gendre. Le 27 septembre 1660 celui-ci fit l'acquisition pour lui d'une maison avec domaine à Voorbosch, au côté sud de la Heerestraat à La Haye, qu'il paya 6550 florins (1).

En 1669—1670 ils assistèrent ensemble à une cordiale assemblée de la chambre de Rhétorique la Giroflée, à Anvers, comme il a été dit plus haut. Par les ouvrages qu'il exécuta pour des particuliers de La Haye, d'Amsterdam et de Hulst, nous savons que Jordaens se rendit souvent en Hollande après 1649; nous savons aussi qu'il visita d'autres villes encore et qu'il y travailla probablement. Appelé à témoigner dans le procès Hillewerve-

(1) Registre du notaire C. van der Beets à La Haye. Communiqué par le Dr. A. Bredius.

Meulevels, il déclara s'être trouvé à Utrecht trois jours avant le Pentecôte de 1661. Il n'était certes pas le seul peintre qui séjournait et travaillait à cette époque dans les Pays-Bas du Nord: Van Thulden, un catholique réputé, fut son principal collaborateur pour la glorification du prince Frédéric-Henri d'Orange, l'ennemi le plus acharné de l'Espagne; Thomas Willeborts Bosschaert, Gonzales Coques et jusqu'au père Jésuite Daniel Seghers, travaillèrent pour la princesse d'Orange, mais si ces circonstances n'influèrent aucunement sur les convictions religieuses de ces artistes, il est très admissible qu'il en alla tout autrement pour Jordaens et qu'en Hollande celui-ci rencontra des gens, entendit et vit des choses qui le firent réfléchir et le gagnèrent à la religion réformée.

Nous ne prétendons point qu'il fût enclin de naissance au doute ou à la libre pensée. Nous savons si peu de ses faits et gestes mêmes que nous pourrions difficilement nous faire une idée de ses idées philosophiques. Nous ne pouvons juger jusqu'à un certain point de son caractère et de son esprit que par ses œuvres, et il résulterait de celles-ci qu'il n'était guère enclin à la dévotion ou adonné aux pratiques religieuses. Ses tableaux religieux sont tout bonnement des aventures sacrées comprises de la façon la plus profane. Son premier tableau daté, *l'Adoration des Mages* du musée de Stockholm, représente une scène de la vie domestique d'un ménage d'ouvriers flamands: Marie est une digne ménagère, chérissant son bébé et le contemplant et le montrant avec complaisance; son *Christ parmi les Docteurs* du musée de Mayence est un jeune étudiant dont la thèse et les commentaires excitent à la fois la surprise et l'ombrage des vieux professeurs; son *Christ chassant les vendeurs du Temple*, du Louvre, est l'illustration d'une scène dans la rue, d'un simple fait-divers, et ainsi de suite. La véritable ferveur religieuse lui manque: les disciples mettant le Christ au Tombeau, du musée d'Anvers, plongent le cadavre la tête en avant dans la caverne et offrent de cette façon un spectacle peu édifiant. Il lui arrive de tourner en dérision le thème consacré; dans la *Suzanne et les Vieillards*, du musée de Copenhague, la baigneuse surprise paraît prendre assez allègrement la chose. Au musée d'Aschaffenburg nous rencontrons un Saint Augustin porteur d'un calice contenant un cœur enflammé auquel un jeune garçon fait flamber une allumette avec laquelle il allume une lampe. Cela signifie que par son exemple le saint père de l'église enflamme ses disciples d'amour pour le Seigneur! Il ne traite par moins irrévérencieusement ses sujets tirés de la mythologie. Dans ses tableaux représentant *Jupiter nourri par la chèvre Amalthée*, la maître des dieux, un biberon vide à la main, pousse des hurlements que lui arrache le soif; dans la légende *d'Amour et Psyché* il nous étale des accessoires répugnants et il nous montre des actions plus que triviales.

Il n'a donc rien de raffiné et de délicat. Il affectionne la vie populaire, le sans-gêne bourgeois, les repas copieux avec toute leur intempérance et jusqu'aux fâcheuses conséquences de celle-ci. Il se laisse entraîner par ce que ces coutumes ancestrales comportent de saveur et de pittoresque. Les jouissances matérielles le requièrent: manger, boire, chanter, courtiser, tels sont les verbes que sa palette conjugue le plus volontiers avec le plus de lyrisme. Lui-même se représente souvent dans ses tableaux, les joues enflées dans le rôle du rustre soufflant sur sa bouillie, ou du convive du Banquet des Rois embouchant sa cornemuse. Les personnages débordent de santé, ses héros savourent, dans tout sa plénitude, la jouissance de vivre; ses héroïnes ne sont pas moins exubérantes et débridées, tout ce monde mange et boit au risque de faire sauter les coutures de leurs vêtements quelque amples qu'ils soient; tous ces couples s'embrassent à bouche que veux-tu sans verser dans les bagatelles et les minauderies idylliques.

Néanmoins cet apologiste de la matière se double d'un penseur, d'un philosophe. Les meilleures têtes qu'il peignit sont celles de figures profondément méditatives, intensément expressives. Ses évangélistes, ses docteurs de la loi, ses vieux chèvre-pieds dans le *Satyre et le Paysan,* ses têtes d'apôtres et de philosophes proclament à toute évidence combien ce truculent brosseur de belles animalités lisait aussi profondément dans les âmes. Si ses personnages resplendissent invariablement de lumière et de couleur, si l'univers n'a pour lui d'autre raison d'être que celle d'un inépuisable trésor de tons prestigieux et de délicieuses nuances dans lequel les brûlantes ardeurs et les ombres frigides ménagent les oppositions les plus fantastiques, l'homme même lui offre bien souvent l'occasion d'une étude approfondie autant morale que physique; un modèle ne s'imposant pas seulement au peintre par la séduction des dehors matériels mais méritant aussi d'être lu, deviné et interprété dans le tréfonds de son âme et de son caractère.

N'a-t-il pas imprimé lui-même et sur son propre visage cette double caractéristique dans son portrait peint qu'il fit graver par Pierre De Jode? Il est solidement et même grossièrement bâti, avec sa longue chevelure broussailleuse, son épais visage, ses rudes pommettes; mais son œil est éveillé, son regard pénétrant; il a la tête d'un homme attachant peu d'importance à la mine mais qui tient à connaître la réalité et l'essence même des êtres et des choses. Il ne semble guère se soucier des formes consacrées, des conventions et des idées reçues; il est le gaillard à suivre sa propre voie et à en agir à sa guise. S'il célèbre les anciennes coutumes c'est pour autant qu'elles lui permettent d'embrasser un monde pittoresque et original, mais jamais il ne consentira à répéter servilement ce que d'autres ont dit ou pensé avant lui; il voit l'univers par ses propres yeux et il proclame sans réticences les idées qu'il lui inspire et ce qu'il croit être la vérité.

Il en fut ainsi dans sa vie d'artiste et il en fut sans doute ainsi pour ses convictions. Quelque étrange et quelque téméraire que sa conversion au protestantisme ait paru à tout son entourage, il ne se préoccupa point de l'opinion publique et il n'hésita point à se séparer avec les siens de la religion prédominante. Il ne se laissa point intimider par la peine qu'il lui arriva d'encourir, ni par la haine et l'envie qu'il devait s'attirer par son indépendance, de la part des puissants et des dirigeants: il se conduisit selon sa conscience et il fit ce qu'il tenait pour équitable quoiqu'il fût pour ainsi dire le seul dans sa ville natale à braver l'opinion publique et à remonter le courant des idées reçues. Mais sa conversion n'exerça guère d'influence sur son œuvre d'artiste. Jusqu'à la fin de sa vie il continua à fournir ses clients de peintures de saints, de sujets évangéliques. Dans ces commandes il paraît avoir envisagé surtout la question commerciale et il exécutait ce qu'on attendait de lui tout comme son menuisier confectionnait ses cadres d'après les mesures livrées. A tel point que dans un *Jugement dernier,* peint en 1658, et qui se trouve aujourd'hui au Louvre, nous voyons Calvin faire le plongeon avec les autres damnés dans les abîmes éternels. Mais dès lors il traita de préférence des sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament et il se complut tout à fait selon l'esprit protestant à commenter ses tableaux au moyen de versets bibliques, soit qu'il inscrive le texte même sur son œuvre comme dans sa Justice humaine basée sur la Justice divine, soit qu'il se borne à nous renvoyer au verset en question comme dans la *Réconciliation avant l'Offrande* du Musée de Gand, dans le *Christ et les Pharisiens* de Lille, et dans quantité de dessins.

Les peintures de Séville. — Nous ne sommes guère renseignés sur l'activité artistique de Jordaens depuis 1665. Après cette année une couple de tableaux seulement portent un

millésime et on ne peut fixer la date d'autres œuvres qu'en les rapportant à des faits établis par des sources authentiques. En ce qui concerne le reste il faut s'en tenir aux indications fournies par les modifications introduites dans la manière même du peintre. A part sa conversion au protestantisme, il ne se produit que de rares événements notables dans sa vie privée. Les deux tableaux datés auxquels nous venons de faire allusion se trouvent dans le chapelle San José de la cathédrale de Séville, et tous deux portent le millésime 1669. L'un représente une *Circoncision* dont la composition offre certaine analogie avec la *Présentation au Temple* de Dresde, mais dont le format est beaucoup plus réduit (environ 150 cent. de haut sur 200 de large). Le grand prêtre se trouve de nouveau sous un baldaquin de velours rouge. Un autre prêtre, agenouillé devant lui, lui présente l'enfant Jésus. Un troisième prêtre descend l'escalier, Joseph et Marie s'agenouillent à l'avant-plan. A gauche et à droite du grand prêtre, deux enfants de chœur portent un candélabre avec cierge allumé. Plus bas se presse la foule dans laquelle on remarque un individu affourché sur un âne. A droite une mère avec son enfant, et quantité de curieux. La lumière tombe sur le groupe du milieu et décline des deux côtés.


TROIS MUSICIENS AMBULANTS (Esquisse, Musée, Madrid).

Un dessin appartenant au musée de Rotterdam représente une version assez fortement modifiée du même épisode.

Une *Adoration des Mages* fait pendant audit tableau. Marie vêtue d'un manteau bleu est assise à droite, son enfant sur les genoux. Joseph s'appuie d'une main sur son bâton; de l'autre il se découvre. Un des mages vêtu d'un manteau blanc richement bordé d'or, s'agenouille devant Marie; un serviteur, tenant un vase en or, est agenouillé à côté d'elle; le second mage, un gros homme en manteau couleur d'or, se tient derrière le premier; le roi nègre, coiffé d'un turban à aigrette, domine le scène qu'il contemple avec curiosité. A gauche deux porteurs de torches, des pages, un cheval et deux chameaux. Près du roi nègre un serviteur tenant un singe sur le poing, et un homme à cheval. A droite, des spectateurs parmi lesquels un gros boulot drapé de rouge; le bœuf est vautré par terre. Le tableau est de couleur opulente et de lumière variée. L'analogie avec le tableau d'autel de Dixmude est saisissante.

LES TABLEAUX D'OOSTERHOUT. — Voici l'événement de la vie de Jordaens qui nous permet de déterminer la date à laquelle il peignit quelques-uns de ses tableaux: 1636. Elisabeth Jordaens, béguine à Anvers, entra comme novice au couvent de Sainte-Catharinadaal à Oosterhout près de Bréda, dans le Brabant Septentrional. L'année suivante, quand Bréda fut tombé au pouvoir des Provinces-Unies, elle déposa le voile. En 1645 elle rentra au couvent,

cette fois accompagnée de sa sœur Madeleine, également béguine à Anvers. Elisabeth mourut en 1646 en léguant au couvent une somme de 1000 florins, payable après la mort de sa sœur Madeleine, disposition confirmée par celle-ci. Après la mort d'Elisabeth sa sœur retourna à Anvers où elle décéda. Après sa mort, le prévôt du couvent d'Oosterhout réclama de ses héritiers les 1000 florins légués par Elisabeth et s'adressa à cette fin à Augustin Thyssens et à Jacques Jordaens, tous deux peintres. Ceux-ci refusèrent de payer ladite somme, mais en 1673 ils y furent contraints par la justice. Il s'acquittèrent de la dette en payant une partie de la somme et en complétant celle-ci par trois tableaux: *Le martyr de Saint Quirin; l'Adoration des mages* et *Saint Norbert recevant le costume de son ordre;* probablement un ou deux de ces tableaux avait été peint par Jordaens. Le premier est perdu; les deux autres se trouvent encore dans le couvent en question (1).

J'ai tenté de voir ceux-ci mais j'y suis à peine parvenu. Le couvent est fermé aux visiteurs masculins et pour me montrer les tableaux il fallait les transporter dehors; or ce déplacement ne fut possible que pour *l'Adoration des mages;* l'autre, le *Saint Norbert*, était trop grand pour qu'on pût le faire sortir de la salle dont il fait l'ornement. *L'Adoration des mages* semble bien provenir de l'atelier du maître; mais il n'est pas de sa main et il ne nous apprend donc rien de sa manière en 1673. La Vierge est assise, l'Enfant repose sur ses genoux; Jésus tient une globe terrestre, une couronne et une croix. Dans le ciel planent deux anges déployant une guirlande de fleurs. A droite deux mages adorant l'Enfant; le premier est vêtu d'un manteau de brocard d'or, l'autre d'une robe rouge; à gauche le roi nègre, tenant un encensoir d'argent. Dans le haut on lit: *Psalm 38 v. 29: Et in templo ejus omnes dicent gloriam*, un verset du psalmiste, que l'on chante généralement le jour des Rois.



SILÈNE, FLORE, ZÉPHIRE (Mad. Parmentier, Knocke).

Le tableau est tout a fait endommagé, fendu, déteint. Le fait étrange d'avoir mis un globe terrestre dans les mains de Jésus et surtout l'inscription biblique nous inclinent à supposer que si Jordaens ne peignit point cette œuvre ce fut tout de même lui qui la livra.

Il est établi en toute certitude qu'avec les années la manière de Jordaens devenait de plus en plus sombre: d'abord les ombres s'épaisissent et les figures sont entourées d'une bordure sombre; les couleurs éclatantes disparaissent peu à peu et dans les toutes dernières années

(1) *Eene kleine bijdrage tot de Geschiedenis van J. Jordaens* par F. W. (Vlaamsche School. XXIII, 178).

de sa vie le peintre ne cherche plus ses effets que dans l'opposition des jours et des ombres, en laissant dominer le noir. S'il se rencontre encore des chefs-d'œuvre pendant cette période, d'autres tableaux de cette époque sont plutôt déplaisants, négligemment peints par le maître ou exécutés en majeure partie par ses élèves et auxiliaires.

Le musée d'Anvers possède trois tableaux que je classerai parmi les productions des douze dernières années de Jordaens.

La Cène. — La *Cène* est le premier de ces trois tableaux; il compte parmi les chefs-d'œuvres du maître. Dans une salle aux proportions grandioses, dont le fond est percé d'une porte et de deux fenêtres, a lieu ce banquet mémorable entre tous. A droite une fenêtre ouvre une échappée sur la campagne; une draperie rouge est accrochée vers le plafond à gauche. Ils sont treize convives: le Christ préside derrière la table; Judas en face de lui. Le Sauveur fourre un morceau de pain dans la bouche du Traître; le geste est assez trivial et le fourbe aux cheveux roux happe ce pain avec une avidité encore plus grossière. Le bras gauche de Judas s'appuie sur la table; la main droite caresse la tête d'un chien brun. Les apôtres s'entretiennent par groupes; un groupe de trois à gauche, un autre de quatre et deux de deux à droite. Jésus a prononcé cette parole: „En vérité, en vérité je vous le dis, un d'entre vous me trahira" et à la demande de Jean: „Qui est-ce?" il a répondu: „C'est celui à qui je présenterai du pain que j'aurai trempé." Et ayant trempé du pain il le donna à Judas Iscariote fils de Simon (1). Il y a un instant les Apôtres s'entretenaient paisiblement; la parole et le geste du Christ les ont surexcités. On les entend se récrier: „C'est donc lui le traître! Qui l'aurait cru!" Leur surprise et leur émoi ont animé et varié leurs groupes et l'uniformité des lignes a été rompu. Toutes les têtes sont celles de travailleurs; des figures énergiques sans grossièreté mais aussi sans haute intelligence; presque tous grisonnants, entre deux âges; rien d'ascètes, de patriarches, de penseurs, mais des gens de la masse des croyants aux visages pittoresques. Judas seul est franchement laid; les autres sont sains de corps et d'esprit. L'agitation intérieure ou extérieure de cette tablée contraste avec le calme de l'heure vespérale. L'un s'informe avec curiosité, l'autre s'anime dans ses explications; un troisième s'attendrit et s'indigne.

Ce qui frappe le plus dans ce tableau c'est l'éclairage. Il est double: la lumière du soleil couchant pénètre par l'arcade ouverte à droite et se projette le plus vivement sur le groupe des trois apôtres; puis elle va frapper plus discrètement Judas, dont la tête est vigoureusement ombrée et les jambes encore davantage. Le milieu de la scène est éclairé par un lustre à douze branches suspendu au plafond; cette clarté tombe sur le Christ et sur le groupe des quatre apôtres à gauche. Ces lumières, aussi bien celle du lustre que celle du soleil sont tempérées; elle décroît graduellement de gauche à droite avec de multiples combinaisons d'ombres et de reflets. Nulle part elle n'éclate en tons bien clairs, mais nulle part elle ne présente des tons fort sourds. Une ardeur discrète est répandue sur le tout avec des flambées cuivreuses dans les parties claires et des teintes bronzées dans les parties sombres. Tout l'arrière-plan est dans le crépuscule; toutes les figures de ton brun sont estompées d'ombres. La peinture est extraordinairement large, sans poli, plutôt appliquée à grand coups que délayée au pinceau; sans fermeté dans les chairs, mais moelleuse, tendre, d'une couleur pétrie et pour ainsi dire patinée. Les contours sont effacés et affaiblis; des masses fondantes et des taches de clarté se détachent sur des ombres compactes où

(1) Evangile selon Saint Jean, XIII, vers. 21—26.

des reflets entremêlent leurs ardeurs et font entrevoir les formes sans les faire ressortir; c'est tout au plus si se dessine un coin de la table semblant transpercer la toile, une tête parlante, une jambe dont le relief s'accuse sous la table. Le tableau provient de la vieille église des Augustins à Anvers; les archives de l'ancien couvent qui auraient pu nous éclairer sur l'origine de cette œuvre sont perdues; mais nous sommes certain que Jordaens la peignit durant ses dernières années, à l'époque où il recourait fréquemment à ses teintes cuivrées et où il affectionnait plus que jamais les éclairages audacieux. Reynolds qui eut l'occasion de voir le tableau à sa place primitive dans l'église des Augustins, en admira quelques excellentes têtes dans la manière de Rubens.

Dans la vente Aarnout de Lange (Amsterdam, 1883) figura *Le Christ à table avec ses disciples*, un dessin à la plume lavé de bistre.

Dans le bas-côté de droite de l'église des Augustins où était accrochée la *Cène*, Reynolds remarqua un autre tableau de Jordaens: *le Christ en prière dans le Jardin des Oliviers*. Quelques années auparavant Descamps avait vu le même tableau (1) dont il dit: „Notre-Seigneur semble s'évanouir dans les bras d'un ange à la vue des instruments de la passion que des anges lui présentent; au bas sont les disciples endormis". Il appelle ce tableau un bon morceau, bien composé, bien peint et d'un effet piquant. Il semble avoir été un pendant de la *Cène* et une œuvre de bien moins haute valeur que celle-ci. Chose curieuse elle n'est pas renseignée parmi les tableaux enlevés par les commissaires de la République française, alors que la Cène figure sur leur liste. Le tableau fut acheté à Anvers en 1809 par Mr Lechanteur, Commissaire de la Marine sous l'empire, et donné à l'église Sainte-Catherine à Honfleur en même temps qu'un Portement de la Croix provenant de la même église.

LES NONNES HOSPITALIÈRES. — Le deuxième tableau de la dernière époque de Jordaens, que possède le Musée d'Anvers s'intitule les *Sœurs hospitalières* et représente une scène des infirmeries de l'hôpital Sainte-Elisabeth d'Anvers, pour lequel il fut peint d'ailleurs. Dans les archives pourtant bien conservées des Hopitaux et Hospices Anversois, comprenant aussi les documents se rapportant à l'ancien hôpital, malheureusement aucune mention n'est faite de cette importante toile rappelant probablement les bienfaiteurs et administrateurs dudit établissement.

La scène sa passe dans une salle dont le fond est tendu d'une draperie rouge à laquelle est adossé un fauteuil. Dans ce fauteuil est assise une nonne en robe noire et en guimpe blanche, sans doute la supérieure. Devant elle sur une table est posé une grande soupière en cuivre dont elle va distribuer le contenu. A côté d'elle à gauche une religieuse tout en blanc, tenant deux pains dans ses mains; à droite une autre sœur également en blanc, qui soutient une malade; plus à droite une autre encore qui donne à boire à une mère malade étendue par terre et pâle comme une morte. A gauche une cinquième nonne, tenant une chemise pardessus les épaules d'un malade. Devant la table un groupe attend la pitance qu'on va lui servir; à terre se groupent cinq patients et un enfant mort, sur le devant un homme mort ou à l'agonie et deux mères, chacune avec un enfant, qui implorent la compassion des religieuses. Dans une pièce latérale on voit une religieuse au chevet d'un malade. Plus à gauche, au fond, un cavalier et une dame distribuent des aumônes à trois pauvres; à droite un ecclésiastique: les trois derniers personnages sont incontestablement deux des donateurs et l'aumônier de l'établissement. Derrière ces personnages on

(1) REYNOLDS, *Voyage*, II, 283. — DESCAMPS, *Voyage pittoresque*, p. 173.

distingue un tableau sommairement indiqué et représentant *l'Assomption de la Vierge*.

Le tableau est brossé à grands coups et presque brutalement; les taches blanches des vêtements des nonnes et du linge des patients ressortent vigoureusement sur le fond sombre et les ombres opaques répandues partout. Le dos de l'homme nu que l'on habille, présente des muscles très accentués. La torture des patients est peinte à grands traits sur leur physionomie et dans leur contenance. L'action assez morcelée en apparence est pourtant sauvée par un habile groupement. Le tout est peint avec plus de facilité que de soin: la vie est répandue à profusion; elle est amenée par les mouvements très variées et par le violent contraste entre la lumière et l'ombre. La dame et le cavalier du fond sont certainement des portraits; ils en est de même de l'ecclésiastique et sans doute aussi des religieuses. La



LES SŒURS D'HÔPITAL (Musée, Anvers).

peinture étoffée et grenue, la surabondance des ombres, la représentation très réaliste du sujet indiquent une période avancée de la vie du peintre.

La Mise au Tombeau. — Le troisième tableau du Musée d'Anvers, appartenant à la dernière époque de Jordaens, est la *Mise au Tombeau de Jésus*. A mon sens il daterait d'un peu après 1665. Le soleil s'est couché; au bout et au bas de l'horizon le ciel présente encore une bande rouge feu. Quatre hommes sont à l'ouvrage; ils poussent le cadavre la tête en avant dans le tombeau. Deux fervents disciples, Joseph d'Arimathie et Nicodème, se trouvent du côté des pieds du Sauveur. Le premier, un vieillard à la barbe et aux cheveux longs, coiffé d'un petit bonnet rouge, tient le suaire; il porte un superbe costume, rouge



LA CÈNE (Musée d'Anvers).

[illegible] représentant *[illegible] Vierge.*
[illegible] presque brutalement [illegible] des [illegible] ressortent vigoureusement [illegible] Le dos de l'homme nu que [illegible] nte [illegible] des patients est peinte à grands traits [illegible] physio- [illegible] assez morcelée en apparence est [illegible] sauvée [illegible] peint avec plus de facilité que de [illegible] est [illegible] par les mouvements très variées et par le violent [illegible] dame et le cavalier du fond sont certainement des [illegible] ecclésiastique et sans doute aussi des religieuses. La



[illegible] (Musée [illegible]).

[illegible] surabondance des ombres [illegible] de la vie du peintre.

[illegible] ciel présente [illegible] cadavre la [illegible] et Nicodème, se [illegible] barbe et aux cheveux [illegible] superbe costume, rouge



et or comme une chasuble de prêtre; l'autre présente une sombre et vieille tête de Juif et tient le corps par les jambes. Tous deux se penchent en avant et président attentivement à la besogne. Deux ouvriers, le torse nu, se trouvent du côté de la tête dans le sépulcre; le premier se tient ventre à terre, l'autre n'est vu que jusqu'à la ceinture, ses jambes plongeant dans le tombeau. Jean accroupi entre eux leur donne un coup de main. A l'arrière-plan est Marie éplorée, et Madeleine, un pot d'aromates dans une main, essuie ses larmes de l'autre main, deux autres femmes affligées sont près d'elle.

Le tableau est peint dans un ton sombre. Le corps du Christ et le linceul sur lesquels la lumière se projette le plus vivement, ressortent en pleine vigueur. Les lourdes ombres sont répandues sur le mort et revêtent la toile d'une teinte plombée. Marie et Madeleine sont illuminées plus faiblement; les autres figures sont dans la pénombre. La scène est assez grossièrement conçue; la façon dont les manœuvres disposent du corps est presque révoltante. L'exécution aussi est brutale, mais la peinture est large. Joseph d'Arimathie et l'ouvrier à gauche sont des figures brossées à l'emporte-pièce. En somme le tout représente une scène bien rendue de douleur et de détresse, conçue d'une façon réaliste, habilement exécutée. Ce tableau fut peint pour l'abbaye Pierre Pot à Anvers. Le Rijksmuseum d'Amsterdam possède un dessin à la craie rouge et noire, de la même composition.



LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX
(Eglise du Béguinage, Anvers).

VANITAS. — Au Musée de Bruxelles se trouve un tableau qui doit dater de la même époque, *Vanitas* (Les Vanités terrestres). Quantité d'objets précieux sont répandus sur une table et symbolisent la richesse; un superbe plat d'argent, de la vaiselle précieuse. D'autres objets représentant les jouissances de la vie, le pouvoir, le prestige, la gloire, autant de privilèges que le mort réduit à néant; des instruments de musique, des livres, des fleurs, des fruits, des armures, un casque empanaché, un globe terrestre, le tout surmonté par un canard logé dans une tête de mort. Ce dernier détail résume le tableau par une sorte de rébus: *de dood in 't end* (La mort à la fin de tout), jeu de mots intraduisible en français et dans lequel le peintre moraliste a tiré parti de l'homonymie des mots *end* (fin) et *eend* (canard). Il en résulte le double sens: *la mort dans le canard* et *la mort à la*

fin. Le tableau montre en outre une lanterne ajourée et une chandelle sur laquelle souffle le Temps, un Amour qui s'envole et un autre qui souffle des bulles de savon.

La nature morte est peinte avec une habileté extraordinaire, le plat d'argent est une merveille de peinture à la fois large et savoureuse; les teintes particulières du métal étant rendues avec une justesse déconcertante; les reflets du vase de cuivre, les luisants de l'acier de l'armure, le poli de la mandoline sont traduits avec autant de fermeté que de souplesse. Un perroquet introduit dans le jeu harmonieux des ombres et de la lumière la note chatoyante de son plumage bariolé. La tête de mort sardonique vivement éclairée domine le tout.

Le Temps et les Amours sont peints par d'inconsistantes taches de lumière barbouillées d'ombres bourbeuses. La distribution hardie et juste de la lumière, les touches grasses, les



VANITAS (Musée, Bruxelles).

ombres accusées et les empâtements vigoureux indiquent la dernière époque de Jordaens, celle où sa virtuosité était arrivée à son apogée. Le Musée de Lille possède un tableau de Pierre Boel daté de 1663 (No 775 du catalogue) représentant le même sujet, circonstance qui ferait croire à une collaboration de cet animalier au chef-d'œuvre de Jordaens, alors qu'il est hors de doute que Jordaens peignit non seulement les figures mais qu'il donna aussi les derniers coups de pinceau à la nature morte et assuma donc la paternité complète de l'œuvre.

Le Calvaire. Bordeaux. — Un des œuvres capitales des dernières années du maître est incontestablement le grand tableau qu'il peignit pour l'église Saint-Gomaire de Lierre,

tableau emporté en 1794, donné par Napoléon Ier au Musée de Bordeaux et transferé de là dans la cathédrale de ladite ville où il se trouve encore.

Le Christ crucifié occupe le milieu de la toile; il lève les yeux au ciel et implore la merci de son père céleste. La traverse de la croix est extraordinairement courte de sorte que les bras du divin patient s'étirent presque perpendiculairement vers le haut. A gauche agonise le bon larron, qui se tourne contrit vers le Sauveur. Il a été attaché par des cordes à une croix en forme de T. De l'autre côté, le mauvais larron, a été fixé à un gibet de la même forme; il a les bras liés l'un à l'autre et cloués à la traverse de la croix, un bourreau est en train d'entraver les jambes fortement repliées. Au pied de la croix s'agenouille Madeleine. Elle porte une main au bois d'infamie et de l'autre elle se tient un linge devant le visage; elle porte une robe blanche sur laquelle se drape un ample et riche vêtement or et rouge. A droite Jean drapé de rouge, un bras sur la poitrine, l'autre sous son vêtement; près de lui Marie, en robe blanche sur laquelle est jetée une draperie bleu pâle; tous deux contemplent douloureusement le Christ. A gauche un officier romain, casque en tête, en manteau jaune, montant un cheval blanc, et un bourreau tout nu, n'ayant que les reins ceints d'une draperie bleue, qui tient une éponge au bout de sa lance. En bas un cavalier dont on ne voit que la tête et aussi celle de son cheval. Derrière la croix un second cavalier. Vers le ciel autour du sommet de la croix quelques têtes d'anges dans une gloire.

Les figures se détachent nettement en tons chauds et comme rissolées sur l'arrière-plan sombre. Le Christ est livide avec des ombres gris foncé qui répandent comme de la suie sur son visage; les muscles des bras ressortent comme des câbles; de profondes ornières s'enfoncent entre les côtes, le bas des jambes prend déjà des teintes cadavériques. Les corps des deux assassins sont bruns et présentent de formidables paquets de muscles; surtout celui du mauvais larron, dont le dos montre deux bosses charnues séparées par une profond ravin. Les chairs du bourreau et de l'officier présentent aussi des ombres renforcées, des enflures noires, assombries. Des taches noires décolorent par places la robe de Marie-Madeleine, Marie et Jésus sont peints en tons clairs quoique l'angoisse soit exprimée en teintes brun sombre sur leurs visages. La robe rouge de l'apôtre bien-aimé est la seule tache de couleur éclatante dans le tableau; la robe bleu pâle de Marie le seul ton clair.

Jordaens s'est manifestement rappelé la composition du *Calvaire* de Rubens, alors à l'Eglise des Récollets, aujourd'hui au Musée d'Anvers; il a adopté la même disposition mais il a tenu à interpréter à sa façon la détresse et l'horreur de la scène. La majesté de la figure principale a disparu; plus rien d'auguste dans la douleur; nous n'assistons plus qu'à une scène brutale de torture et d'affliction. Les personnages ressortent en tons ardents mais étouffés et pour ainsi dire spectraux sur les ténèbres du ciel. Le crépuscule amortit toutes les formes, émousse les parties saillantes, accentue les creux; les effrayants coquins aux côtés du Christ deviennent crapuleux; ce que cette détresse exciterait de compassion est répudié de parti pris; nous ne retrouvons aucune de ces têtes de caractère auxquelles Jordaens avait prêté une vie si superbe dans son tableau de Mayence en 1665. Il s'en est tenu à éclairer aux lueurs mourantes et mystérieuses de la fin du jour, à des clartés partant d'on ne sait où, de formidables masses de chair et d'amples pièces d'étoffes; il n'a pas voulu faire de beau mais de vigoureux ouvrage.

La première impression que produit l'œuvre est de la répugnance; en s'y arrêtant ce sentiment fait place à de l'admiration. La dernière fois que je vis le tableau cette double impression fut saisissante. La lumière matinale était encore assez faible quand j'entrai dans

l'église et l'obscurité du tableau prêtait aux figures une confusion fantastique. A mesure que la lumière du soleil devenait plus forte la vie anima les parties claires, l'or et l'argent étincelèrent dans les taches lumineuses; un éclat d'apothéose se mit à rayonner dans les ténèbres et peu à peu le combat entre la lumière et le brun devint un chant dramatique pour finir en un hymne célébrant le triomphe de la lumière. Les draperies de Marie, Jean et Madeleine devinrent plus moelleuses et plus caressantes, la tête du cheval blanc, la draperie d'or du centurion prirent plus de souplesse; là-haut seulement continuèrent à régner la douleur et la nuit; les tortures du Dieu magnanime jusqu'à l'holocauste et des deux sinistres larrons martyrisés saturaient les ténèbres de leurs affres et de leurs convulsions suprêmes. L'impression était devenue formidable et je compris que Jordaens avait tout mis en œuvre pour arriver à cet effet voulu et qu'il y était parvenu; qu'il avait sacrifié la beauté des formes, la séduction de la couleur et de la lumière pour interpréter exclusivement le conflit mystérieux entre la clarté et les ténèbres de manière à rendre encore la souffrance du Sauveur et les remords de ses compagnons avec une plus crispante intensité au milieu du deuil et des déchirements de la nature.

Il est certain que ce tableau fut peint vers 1670 et qu'il représente un des ouvrages les plus considérables des dernières années de l'artiste.

Le Christ en Croix. Tournai. — De la même époque date un autre *Christ en Croix,* mais d'une bien moindre valeur artistique; celui de la cathédrale de Tournai. Ici de nouveau les bras du Christ s'étirent presque perpendiculairement. Marie-Madeleine agenouillée, embrasse le pied de la croix. Le soldat romain tend l'éponge imbibée de fiel au bout de sa lance. Marie, Jean, trois centurions dont l'un sur un cheval blanc, un homme et une femme avec son enfant sont groupés à côté de la croix. La tableau assez sombre en lui-même est placé, de plus, dans une chapelle obscure. Les ombres sont noires, le soldat à la lance est peint en ocre brune. La Vierge en bleu et Jean en rouge sont mats et sourds; l'attitude de Madeleine, vêtue de jaune, est d'un goût douteux. Çà et là des taches de lumière émergent de ce marais de ténèbres mais ces lueurs sont impuissantes à communiquer quelque vie, quelque attrait à cette scène ténébreuse dans laquelle la main de Jordaens n'est sans doute que pour bien peu de chose.

L'assomption de la Vierge. — Deux tableaux appartenant à l'Administration des établissements de bienfaisance de la ville d'Anvers, doivent être rangés parmi les tout derniers de notre peintre. Le premier est une *Assomption de la Vierge*, appartenant à l'Ecole Teirninckx, le second une Pieta, propriété de l'administration des Hospices et qui se trouve à l'orphelinat des filles.

Dans le premier tableau la Vierge, les mains levées, monte au ciel. Sur sa robe blanche elle porte une draperie bleue; autour d'elle voltigent des angelets; au-dessus de sa tête rayonne une gloire éblouissante. En bas s'ouvre le tombeau vide devant lequel s'agenouillent trois femmes; deux d'entre elles en ont retiré des fleurs qu'elles montrent aux apôtres. L'un de ceux-ci regarde dans la tombe derrière laquelle il est placé; il se penche tellement par-dessus le bord du sépulcre qu'il montre le dos et le derrière de la tête. Les onze autres apôtres sont rangés autour du tombeau; la plupart contemplent la caverne béante; un seul suit des yeux l'assomption de la Vierge.

Au milieu le tableau est très sombre, dans le haut des taches de lumière sont projetées sur la Vierge et sur les angelets; des clartés baignent aussi les femmes en robes blanche

jaune ou bleue. La lumière scintille aussi sur quelques têtes d'apôtres. Mais la tonalité sombre l'emporte dans les ombres rousses et dans un éclairage si gris que les figures ne parviennent à y transparaître qu'à moitié. Les chairs ont des teintes rissolées sur lesquelles les ombres jettent des touches de rouille. Çà et là font saillie un front, un crâne, un cou ou un bras, mais le tout représente un puits de ténèbres avec à peine quelques lueurs çà et là.

C'est évidemment une œuvre d'après 1670. Jordaens étudia l'effet de la lumière farouche dans la profusion des ténèbres. Les figures sont plutôt ébauchées que dessinées; les draperies sont trop serrées ou ne présentent que des plis étroits; aucune richesse de couleur ou de lumière; l'étude des figures est devenue l'accessoire; pour séduire l'artiste il n'y a plus que le scintillement mystérieux d'un feu qui couve; la brusque irruption d'une chaude lumière, la radiation d'une demi-clarté. Nous constatons chez Jordaens la même déformation de la manière comme chez Frans Hals. Celui-ci témoigna aussi dans les dernières années de sa vie d'une prédilection outrée pour les ombres opaques et noires comme le charbon.

Ce tableau, ainsi que tous les autres de l'établissement, fut donné par le fondateur, le vénérable Teirninckx. A l'origine il décorait l'autel de la chapelle. On le conserve aujourd'hui dans le salle des peintures.

C'est la seule *Assomption* que nous connaissions de Jordaens. Il a certainement dû en peintre d'autres. L'une figura dans la vente P. J. van Rijmenam (Malines, 1838), une autre dans la vente Simon (Bruxelles, 1852). Parthey signale une esquisse dans la collection Bartels à Berlin. Un dessin du même sujet se trouve encore au château de Chantilly; d'autres dessins parurent dans les ventes Jacob De Wit (Amsterdam, 1755) et Daniel De Jonghe (Rotterdam, 1810). Au début de sa carrière Jordaens avait peint en collaboration avec Snellinckx une *Assomption avec deux anges*. Le tableau est mentionné dans l'inventaire de la veuve Jan van Haecht à Anvers, dressé les 5-7 juillet 1627. (1)

LA PIETA. — La *Pieta* de la maison des Orphelines qui se trouvait à la vente mortuaire du peintre doit donc aussi être considérée comme ayant été peinte à la fin de sa vie; d'ailleurs toute la manière nous en dit l'époque. Le Sauveur, détaché de la croix, s'allonge sur le sol, la tête sur les genoux de Marie. Son corps est vilainement enflé, ses jambes sont recouvertes d'un drap blanc que soulève un des disciples. Marie porte en pleurant la main gauche à son visage; Jean, vêtu de rouge, est agenouillé aux pieds du Christ, il étreint le mort et aide à soulever le linceul. Derrière Marie une vieille femme tient un cierge à la main, une jeune femme une petite corbeille. Un vieillard vêtu d'une robe écarlate s'appuie à une échelle appliquée contre la croix. Derrière Jean deux femmes dont l'une tient un vaisseau de cuivre. A l'avant-plan une aiguière et un bassin de cuivre; au fond des rochers. Le soir est tombé et le soleil couchant a laissé une ardeur orange dans le ciel. La peinture est opaque et sombre avec des ombres gris foncé et de vifs effets de couleur sur le suaire, sur la robe rouge de Jean et le corsage blanc de la jeune femme à gauche.

Jordaens légua ce tableau à l'Orphelinat des Filles. Dans les archives de l'établissement appartenant actuellement au Bureau des Hospices qui y a son siège, on lit: „27 septembre „1679 du sieur Weerts, conseiller à La Haye, 25 livres de Flandre, en guise d'aumône de „la part de son beau-père Sr. Jacq. Jordaens outre la donation des tableaux suivants. . fl. 150.—

„d°. du conseiller Weerts précité un autre tableau fait par le susdit Jacques Jordaens, „une descente de la croix de la grandeur d'un grand tableau de cheminée qu'il consacre

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN, *Verzamelingen van schilderijen te Antwerpen.* (Antwerpsch Archievenblad, XXI. 326).

„aux pauvres outre les 25 L. flamandes en argent susdites pour quelque bonne inclination „que feu Jacques Jordaens a eue pour les pauvres, lequel tableau est déposé ici dans notre „Maison de Filles, donc pour mémoire:

„6 Oct. (1679) aux ouvriers pour port à la Maison des Filles du tableau reçu le 27 „du mois passé des héritiers du peintre Jacques Jordaens . . . . fl. 6.— (1)

M. Rump de Copenhague possède un dessin, représentant une étude pour le tableau de l'Orphelinat.

Mensaert signale une *Pieta* à l'église Saint-Bris à Tournay; un tableau disparu sans



LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX (Direction des Hôpitaux, Anvers).

laisser de traces. Dans la vente François Mols (Anvers, 1769) et dans la vente Schoreel

(1) 27 September 1679 van d'heer Weerts, Raetsheere in den Hage L 25 vlaems voor eene aelmisse van wegen syn schoonvader van wylen Sr. Jacq. Jordaens boven het donatief van de volgende schilderye . . . . Gd 150.—

do. van den voorschreven Raetsheere Weerts noch eene schilderye ghemaeckt door ghemelden Jacques Jordaens eene affdoeninghe van chruys vande groote van een groot schoustuck die hy aen den armen is vereerende boven de voorstaende L 25 vlaems in gelt voor eenighe goede inclinatie die ghehat heeft wylen Jacq. Jordaens tot den armen, welcke schilderije ghestelt is in ons maghdenhuys, aldus hier voor memorie:

6 Oct. (1679) aen d' arbeyders voor draghen naert maghdenhuys van de schildery verreghen op 27 passato van d' erffgenaemen van den schilder Jacqs Jordaens . . . . Gd 6.—

(Archives de l'Orphelinat de filles d'Anvers. Vol. 1678. Fol. 53. Cité dans: *Les tableaux des Hospices civils d'Anvers* (page 26) EDMOND GEUDENS.

(Anvers, 1774) figure un troisième exemplaire. Le Christ mort gît au pied de la croix entouré des saintes femmes, de Saint Jean et de Joseph d'Arimathie. Un tableau plus petit figura dans la vente Beschey (Anvers, 1776). L'inventaire d'Alexandre Voet (Anvers, 6-10 octobre 1689) renseigne une *Pieta* de Jordaens (1). L'Albertina de Vienne possède un dessin du même sujet (2).

Portraits. — Les portraits que Jordaens peignit à la fin de son existence paraissent être très rares. Je n'en connais pour ma part que deux. Le premier est celui du Louvre, appelé autrefois le portrait de l'amiral De Ruyter. C'est un gros bonhomme, il porte un pourpoint noir avec manchettes et col blancs; un baudrier noir, bordé d'or, en sautoir. Sa



LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX (Dessin, Mr. Rump, Copenhague).

longue chevelure bouclée lui tombe sur les épaules. Il est gros à crever au point que des poches de graisse lui ferment presque les yeux; de claires teintes cuivrées sont répandues sur le visage, une lumière grisâtre baigne ses mains. Il y avait presque une gageure à peindre semblable modèle sans tomber dans la caricature, mais Jordaens a esquivé le danger par l'élégance patricienne avec laquelle il fait se prélasser son corpulent personnage, par l'arrogance qu'il répand sur ce visage taillé en poire, par le regard de défi que le bonhomme abaisse sur quiconque s'aviserait de le dévisager irrévérencieusement et qui fait expirer toute velléité de moquerie sur les lèvres prêtes à se contracter de rire.

(1) Antwerpsch Archievenblad XXII, 70.
(2) *Handzeichnungen alter Meister* I, 39.

Le second portrait, s'il n'appartient pas aux tout derniers est certes de la dernière manière et compte parmi les meilleurs de Jordaens. Il se trouve au Musée de Buda-Pesth et représente un vieillard assis dans un fauteuil rouge; une main posée sur le dossier. Le personnage est complètement vêtu de noir; seuls le col et les manchettes tranchent par leur blancheur sur le costume sombre. Le bas de sa longue chevelure est frisé; le haut du crâne est dépouillé; il porte la moustache et la virgule. Il a l'air abattu et mortifié, un peu farouche. La peinture est superbe; ferme à souhait, sans dureté; la lumière est douce, sans mollesse, les ombres sont transparentes, le ton d'une souveraine finesse.

LES DERNIERS JOURS. — Jordaens travailla jusqu'à la fin de ses jours, mais comme nous l'avons dit, nous ne connaissons que quelques-unes de ses dernières productions. Il y a lieu de supposer qu'il en peignit bien davantage, mais que la plupart de ces tableaux étaient moins réussis ou furent taxés après sa mort à une valeur moindre, de sorte qu'on n'y attacha point d'importance et qu'on les négligea même au point de les laisser s'égarer. Quelques renseignements sur cette dernière époque sont parvenus jusqu'à nous. Mathias Schuyts, un peintre de Hambourg, qui visita notre artiste en 1669, nota sur la garde d'un exemplaire du *Schilderboek* de Charles Van Mander: „Jacques Jordaens a été le disciple d'Adam van Noort". En 1669 je le trouvai encore activement occupé à peindre lorsque je lui fis visite étant à Anvers. Il se montra très cordial et très courtois, car il me fit les honneurs de sa maison et il me montra les nombreuses œuvres d'art qu'il possédait tant de sa main que de celle d'autres (1). Et deux ans après Sandrart, qui l'avait connu personnellement écrivit qu'en 1671, le peintre, alors dans sa 78e année, vivait très paisiblement et très heureux à Anvers, où il avait acquis de grandes richesses et où il vivait très considéré (2). Dans les toutes dernières années de sa vie il déclina néanmoins. Constantin Huygens note le samedi 7 juin 1677 dans son *Journal:* „Il (le prince d'Orange) m'envoya quérir incontinent après disné et me fit venir avecq luy chez Jordaens, qui parla à luy assis dans une chaise dans laquelle on le portoit. Il disoit avoir 86 ans et radottoit parlant mal à propos de temps en temps" (3). „Il mourut dans la nuit du 18 octobre 1678; la même nuit décéda sa fille Elisabeth qui était demeurée



PORTRAIT D'HOMME (Louvre, Paris).

(1) Jacob Jordaens iss den dissipel geweest van Adam van Ohrt. A° 1669 vont ick hem noch närstich schilderen, doen ick t'Antwerpen wezende hem bezocht, ick bevont hem seer frindelick ende beleeft, want hei mij in sein huys over al voerde ende al sein Kunst (der hei seer veel, so van eigen als ander, hadde) toonde. C. VOSMAER, *Oude aanteekeningen over Rubens, Jordaens etc.* (Kunstkronijk 1872, p. 12.)

(2) Also lebt er noch in gutem Wolstand zu Antorf, im 78. Jahr seines Alters, ganz ruhig, und samlet benebens grossen Reichtum und Ehre. *(Teutsche Academie.* Zweyter Theil. blz. 336).

(3) *Journal de Constantin Huygens.* Ouvrages de la „Historisch Genootschap" Utrecht. Nouvelle Série. No. 32. P. 174.



PORTRAIT D'HOMME (Musée de Buda-Pesth).

[illegible] n'appartient pas aux tout derniers est celui de la dernière [illegible] de Jordaens. Il se trouve au Musée de Buda-Pesth [illegible] dans un fauteuil rouge; une main posée sur le [illegible]. Le [illegible] de noir: seuls le col et les manchettes tranchent par [illegible]. Le bas de sa longue chevelure est frisé; le haut du [illegible] moustache et la virgule. Il a l'air abattu et mortifié, un peu [illegible]; ferme à souhait, sans dureté; la lumière est douce, sans [illegible] transparentes, le ton d'une souveraine finesse.

[illegible] travailla jusqu'à la fin de ses jours, mais comme nous l'avons dit nous ne connaissons que quelques-unes de ses dernières productions. Il y a lieu de supposer qu'il en peignit bien [illegible] mais que la plupart de ces [illegible] réussis ou furent [illegible] valeur moindre, [illegible] *[illegible]boek* de Charles Van Mander: „Jacques Jordaens a été le disciple d'Adam van Noort". En 1669 je le trouvai encore activement occupé à peindre lorsque je lui fis visite étant à Anvers. Il se montra très cordial et très courtois, car il me fit les honneurs de sa maison et il me montra les nombreuses œuvres d'art qu'il possédait tant de sa main que de celle d'autres (1). Et deux ans après Sandrart, qui l'avait connu personnellement écrivit qu'en 1671 [illegible] année, vivait très paisiblement et très heureux à [illegible] où il vivait très considéré (2). Dans les [illegible] néanmoins. Constantin Huygens note le samedi [illegible] (le prince d'Orange) m'envoya quérir incontinent après [illegible] qui parla à luy assis dans [illegible] portoit. [illegible] parlant mal à propos de [illegible]" (3). „Il mourut dans [illegible] 1678, la même nuit [illegible] qui était demeurée

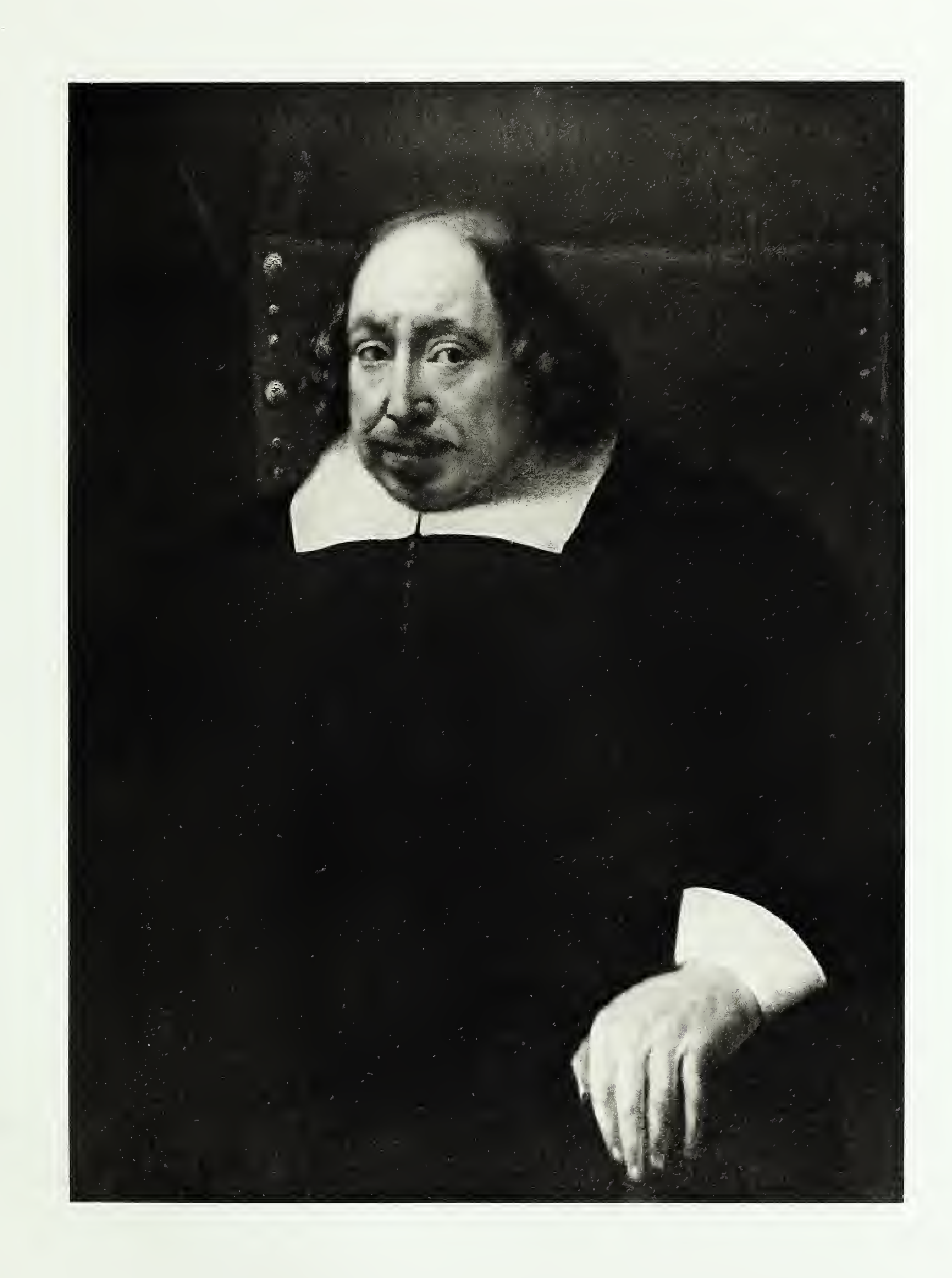


[illegible] D'HOMME (Louvre Paris).

(1) [illegible] geweest van Adam van Oort [illegible] doen ick [illegible] hem seer friendelyck [illegible] voerde ende al [illegible] als ander, [illegible] *[illegible]bens, Jordaens etc.* [illegible]

(2) [illegible] benebens grossen Reichtum [illegible]

(3) [illegible] Série. No. 32. P. 174.



avec lui. Tous deux furent emportés sans doute par la contagion qui régnait cette année-là comme d'ailleurs presque toutes les années à Anvers. „Une inondation des prairies de l'autre côté de l'Escaut" dit l'historien Papebrochius détermina une corruption de l'atmosphère qui répandit dans la ville une maladie inconnue des médecins à laquelle succomba environ un tiers de la population" (1). Cette maladie connue dans le peuple sous le nom de Maladie Anversoise *(Antwerpsche Ziekte)*, avait sévi durant trois mois et il n'y eut pas une maison sans malade, voire sans mort (2).

Les comptes de la paroisse Notre-Dame à Anvers annoncent par erreur le décès de Jordaens comme s'étant produit le 18 octobre 1679 (3).

La sépulture. — Comme nous l'avons déjà dit Jordaens fut enterré à Putte, village qui s'étend des deux côtés de la frontière hollando-belge au Nord de la province d'Anvers et où se trouvait alors un temple protestant. L'épitaphe suivante fut gravée sur sa tombe: „Ci-gît Jacques Jordaens né à Anvers décédé le 18 octobre A°MDCLXXVIII et sa chère Catherine Van Oort son épouse décédée le 17 avril A° MDCLIX et demoiselle Elisabeth Jordaens sa fille décédée le 18 octobre A° 1678. Christ est l'espoir de notre résurrection" (4).



MONUMENT ÉRIGÉ A JORDAENS A PUTTE DANS LE BRABANT SEPTENTRIONAL AVEC UN BUSTE DE JEF LAMBEAUX.

Sous la République française, en 1794, la chapelle fut détruite et les tombeaux qui s'y trouvaient furent abandonnés sous les ruines; celui de Jordaens fut brisé en trois. En 1829 cette pierre tombale fut découverte à Putte par Frans Pauwelaert, négociant à Anvers. En 1833 M. Norbert Cornelissen fit un appel au public dans le *Messager des sciences historiques* de Gand afin d'obtenir une sépulture décente pour la bière de Jordaens. A la suite d'une démarche faite en 1844

(1) Een overstrooming der weiden aan de overzijde van de Schelde. *Synopsis Annalium Antverpiensum.* Edidit. I. V. S., O. P., p. 44.

(2) Dierckxsens: *Antverpia Christo nascens et crescens.* VII, 412.

(3) Jacques Jordaens † 18 8bris 1679, Elisabeth Jordaens filia † 18 8b 1679. Notes du Chevalier Léon de Burbure déposées aux Archives de la ville d'Anvers. Tome VIII, p. 79. *Extraits des archives de la Cathédrale de 1100 à 1796).*

(4) Hier leyt begraven
Javques Jordaens geboren
binnen Antwerpen sterf den
18 October A° MDCLXXVIII
ende
Deerbare Catharina van Oort
syne huysvrouwe sterf den
17 April A° MDCLIX
ende
Jofv. Elisabeth Jordaens
haere dochter sterf den
18 October Ao 1678

Christus is de hope
onser heerlyckheit.

par le gouvernement belge auprès du gouvernement néerlandais afin d'obtenir l'autorisation d'élever un monument à Jordaens à Putte, Guillaume II, roi des Pays-Bas fit transférer les pierres tombales abandonnées en cet endroit, dans un petit terrain qu'il fit entourer d'un grillage. En 1877 lors des fêtes de Rubens, un petit monument fut élevé sur cette place au pied duquel furent inhumées la bière de Jordaens, celles du peintre Adrien van Stalbemt, décédé le 21 septembre 1662 et de son épouse Barbe Verdelft, morte le 15 décembre 1663, enfin celle de Guillaume de Pape, mort en 1674. Le monument est couronné du buste en bronze de Jordaens, sculpté par Jef Lambeaux; le devant est orné d'une palette en bronze entourée d'une couronne de laurier; à gauche est le médaillon de bronze d'Adrien de Stalbemt. Derrière se lit cette inscription: „le monument élevé par une commission de Belges et de Néerlandais à la mémoire de J. Jordaens, A. van Stalbemt et G. de Pape, à l'endroit de leur sépulture avec les souscriptions de l'administration communale d'Anvers et de nombreux amis de l'art fut inauguré le 22 août 1877 pendant les fêtes célébrées à Anvers à l'occasion du 300e anniversaire de la naissance de Rubens" (1).

Comme nous avons eu l'occasion de le rappeler plus d'une fois au cours de cet ouvrage, les tableaux laissés par Jordaens furent vendus en vente publique à La Haye, le 22 mars 1734. Le catalogue comprenait 109 numéros dont 42 étaient renseignés formellement comme ayant été peints par le maître même. Nous reproduisons plus loin ce catalogue en entier.

Le 8 août 1886 la statue de Jordaens, sculptée par Jules Pécher, et érigée par la ville natale du peintre avec les fonds légués à cet effet par M. Auguste Nottebohm, fut inaugurée dans un carrefour du Parc d'Anvers. En 1902 cette statue fut transportée sur la Place de la Commune où elle fait face à celle d'Antoine Van Dyck.

En 1905 Anvers décida de commémorer encore une fois son illustre enfant d'une façon digne de lui. A cet effet elle organisa une Exposition de ses œuvres dans les salles du Musée des Beaux-Arts: 91 de ses tableaux, 57 dessins, 8 tapisseries, toutes ses eaux-fortes et les gravures d'après ses œuvres furent réunis à cette occasion, prêtés par les Musées et collections particulières de Belgique, d'Angleterre, de Hollande, de France, d'Allemagne, d'Autriche-Hongrie, de Danemarck, de Suède et de Russie.

La signification de Jordaens. — Nous avons suivi Jordaens dans sa longue carrière et l'avons étudié comme homme et comme artiste. En dehors de sa conversion au protestantisme son histoire n'offre aucun événement d'importance: il fut un travailleur et il vécut pour son œuvre. Comme homme il fut heureux; fils d'une famille bourgeoise honnête et aisée son existence se déroula paisiblement; il fit fortune et il fut aussi considéré dans sa ville natale que renommé à l'étranger. Comme artiste il occupa durant des années le plus haut rang dans sa bonne ville. Des commandes lui venaient de nombreuses têtes couronnées. Il était le dernier des grands maîtres de l'âge d'or de l'Ecole Anversoise. Il demeura fidèle aux traditions qui avaient fait la gloire de cette école; l'amour de la pleine et vigoureuse vie, pour la savoureuse réalité, pour l'éclat et la couleur, pour la chaude lumière, pour tout ce qui rend la terre agréable et digne d'être habitée. Il possédait en outre une personnalité franchement caractérisée. Dès le début il se sentit attiré par les particularités de la vie flamande. Ni le prestige des Grecs et des Romains, ni la grâce Italienne ne parvinrent à le séduire;

(1) Dit gedenkteeken opgericht door eene commissie van Belgen en Nederlanders ter gedachtenis van J. Jordaens, A. van Stalbemt en G. de Pape op de plaats hunner grafsteden uit de bijdragen van het Antwerpsche Gemeentebestuur en van talrijke vrienden der kunst werd onthuld den 22 Augustus 1877 tijdens de feesten binnen Antwerpen gevierd ter gelegenheid der 300e verjaring van Rubens' geboortedag.

c'était un homme du Nord, c'était un descendant des réalistes flamands du passé. Il commença à proclamer rondement et brutalement sa prédilection pour la nature fruste, pour les gens de métiers et les paysans anguleux et mal équarris, pour leur couleur et leurs gestes rudes; il continua donc les traditions des Flamands primitifs, qui avaient cherché la beauté dans la force et il se rattacha à ces aînés qui en manière de protestation contre les grâces méridionales avaient exalté plus passionnément que jamais la rusticité septentrionale.

Nous avons vu comment après avoir introduit dans ses premières œuvres et même dans des œuvres de dimensions considérables, avec une franchise allant parfois jusqu'à la témérité, le naturalisme qu'on n'avait pas encore rencontré dans le grand art, il se laissa séduire par l'irrésistible magie de l'art de Rubens et il adopta en grande partie la doctrine proclamée par celui-ci et universellement accueillie comme évangile. Alors parurent dans les œuvres de Jordaens les formes opulentes, les mouvements élégants, le jeu magique des teintes et des tons, mais il demeura tout de même le Flamand invétéré et un ardent besoin de réalisme ne cessa de se manifester de toutes parts dans son œuvre. Ses personnages portèrent de la soie et du velours mais la soie n'était pas de ton moins cru que la camisole de laine rouge de ses paysans; sa lumière s'enrichit de teintes plus précieuses et d'ombres plus caressantes, mais elle ne perdit rien de son éclat et de sa vivacité; ses convives étaient assis à la table opulente du gros bourgeois mais ils ne se trémoussaient et ne se divertissaient pas avec moins de franchise et de liberté qu'auparavant. Les muscles noueux de ses premiers modèles sont un peu aplanis et rabotés; la chair potelée, la peau veloutée recouvrent à présent les os mais la rude charpente n'a guère été entamée. Ce qu'il y eut d'original chez le Jordaens de la maturité provenait du Jordaens de la jeunesse, et ce qu'il y avait eu de robuste et de personnel dans celui-ci ne devait pas se perdre dans l'autre. Il était et il demeura en dépit de ses transformations, le peintre des mœurs populaires flamandes, de la joyeuse vie flamande; il était et il demeura le héraut grandiloquent, le chantre des forts et des bien portants, le barde des lurons et des espiègles; nul ne comprit si bien que lui l'expression de la joie et de la belle humeur populaire, nul ne l'exprima avec autant de saveur et de franchise. Il fut le peintre de la réalité de tous les jours, des gens de son entourage, mais il voyait plus loin que les dehors, il lisait jusqu'au fond de l'âme et il peignit aussi l'homme réfléchi et sensible avec les plis et les rides que les soucis et les graves pensées creusent dans les visages.

SES SUCCESSEURS. — Il n'eut pas de disciples. Lorsqu'on l'inhuma dans le petit village de Putte son art fut enterré avec lui. Non point que cet art eût perdu son action et son prestige, mais bien au contraire parceque personne ne se sentait la force de marcher sur les traces de ce colosse de l'art flamboyant et débridé sans paraître un nain à côté de lui. Après sa mort on continua à imiter quelque temps Rubens; mais on laissa Jordaens isolé dans sa merveilleuse exception.

Nous avons vu combien d'élèves fréquentèrent son atelier et nous avons constaté qu'aucun d'eux ne se fit un nom. Ils l'ont aidé, ils l'ont imité, mais ils n'ont acquis aucune valeur personnelle et leurs copies sont des pastiches des créations du maître, enchérissant sur ce qu'il y avait de brutal dans ses ouvrages, mais dépouillées de ce que son ardent amour de la nature avait porté à la plus haute expression d'art. Sa réputation ne s'était pas répandue seulement dans les Pays-Bas et ses élèves n'étaient pas exclusivement de ces contrées, ils affluèrent aussi de l'étranger attirés par sa grande renommée. Nous avons vu (page 142) comment la reine Christine de Suède lui envoya comme élève le fils de son maître-queux

Waldon. Un autre peintre étranger prit des leçons de Jordaens. Jean Tricius, né à Cracovie vers 1620 et peintre ordinaire des rois de Pologne, Jean Casimir Wasa, Michel Wisniowiecki et Jean Sobieski. Il apprit les premiers rudiments de son art à Cracovie et quitta la Pologne vers 1640. Il demeura quelques années en France et dans les Pays-Bas et étudia à Paris chez Nicolas Poussin (1640—1642), ensuite chez Jordaens et finalement à Dantzig chez Weiner. En 1651 il était rentré en Pologne et il s'établit à Cracovie; il y vécut jusqu'après 1692; il mourut avant 1696. Il excella surtout comme portraitiste; l'université de Cracovie possède son plus important ouvrage, un portrait en pied du roi Jean Sobieski, signé:



COMME CHANTAIENT LES VIEUX AINSI PÉPIENT LES JEUNES (Musée, Dresde).

Jan Tricius pinxit Cracoviae A. 1677. Il peignit aussi des tableaux d'autel: un *Saint-Florian* orne l'église dédiée à ce saint à Cracovie, un Christ en croix de 1680 décore le maître-autel de l'église paroissiale de Bolechowice, village des environs de Cracovie, et trahit immédiatement l'influence de l'école anversoise (1).

(1) D'après une communication du Professeur Georges Mycielski. Le document dans lequel est mentionné le séjour de Tricius chez Jordaens et dont le texte fut fourni par le peintre même, se trouve dans les archives de Cracovie et fut publié par Edouard Rostewiecki dans son Dictionnaire des Peintres Polonais (Varsovie, 1851, II, 269—270). C'est un acte par lequel le roi Jean Sobieski nomme Tricius conservateur du château royal de Cracovie et désigne le peintre en ces termes: „Jean Tricius, notre peintre, qui atteignit à une grande perfection dans son métier et dans son art à la suite d'un long apprentissage chez les maîtres les plus célèbres de la peinture et surtout chez Poussin à Paris, chez Jordaens à Anvers, chez Weiner à Dantzig."

Peintres apparentés à Jordaens. — L'influence de Jordaens sur les peintres, qui ne furent pas en rapports directs avec lui, est de même fort minime. Nous ne trouvons de traces de son influence que chez son contemporain Jan Cossiers (1600—1671), élève de Corneille De Vos. Cossiers se plaisait à rendre la réalité non fardée et versait facilement dans la brutalité, voire dans la grossièreté. Ses tableaux religieux présentent de ces audaces, rappelant la façon irrévérencieuse dont Jordaens traitait les sujets bibliques, pour ne citer que les peintures dont il a orné une grande partie des murs de l'église du Béguinage à Malines. Mais il ne possédait ni la couleur, ni la lumière, ni l'ardente sensibilité de son prédécesseur. Le seul peintre qui s'apparente vraiment à Jordaens et qui subit grandement son influence est Jean Steen (1626—1679). Le grand peintre hollandais de la vie joyeuse et débridée présente beaucoup de points de contact avec l'infatigable illustrateur flamand du thème: Vive la joie! Ce n'est pas un simple hasard qui fait que Jean Steen a traité plusieurs fois les sujets préférés de Jordaens: *La Festin des Rois*, *Les jeunes piaillent comme chantent les vieux* et *le Satyre et le Paysan*. Il suivait certainement ici l'exemple de Jordaens. Il partage aussi sa prédilection pour les joueurs de cornemuse et de flûte, pour les musiciens ambulants. D'autres sujets que l'on est assez étonné de voir traiter par Jean Steen, tels *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher* et *Diogène cherchant un homme* furent sans doute choisis par lui à l'exemple de Jordaens. Mais nous ne trouvons pas seulement cette parenté dans le choix des sujets, elle s'affirme aussi dans l'esprit des personnages. Jean Steen partage avec Jordaens le rare privilège de pouvoir rire de tout cœur et à gorge déployée; chez tous deux la gaieté est innée; tantôt elle est plus ou moins attendrie et discrète, tantôt plus exubérante et tapageuse, mais toujours spontanée, sincère, irrésistible. Tous deux jouissent avec conviction de ce que la terre a de gras et de divertissant, tous deux prennent agréablement la vie et considèrent le Beau et le Bien sous leurs côtés matériels. Leurs personnages mêmes semblent appartenir souvent à la même famille. Chez Jordaens la femme portera des cotillons de paysanne, ou un peignoir de soie à moins qu'elle n'aille toute nue; chez Jean Steen elle est vêtue du costume national de la bonne ménagère hollandaise ou des atours plus luxueux de la courtisane, mais ce sont les mêmes formes opulentes, potelées et plantureuses enfermées dans des vêtements différents. Les bouffons, dans les tableaux de l'un comme de l'autre maître, avec leurs yeux pétillants, leur bouche de travers, leur nez pointu, semblent peints plus d'une fois d'après un même modèle. La couleur est différente: chez le Flamand crâne et large; chez le Hollandais plus mate et plus fine. La vie et le style sont autres aussi: candide et tout d'une pièce chez le premier, plus animés et plus compliqués chez le second. Mais la parenté des deux artistes est irrécusable et il était bon de constater que Jordaens qui se sentait tellement attiré par les Pays-Bas du Nord, y trouva un écho de son art chez l'un des plus grands maîtres de là-bas.

ANNEXES.

A.

Dans la vente de la dernière partie de la collection d'autographes d'Alexandre Meyer Cohn, qui eut lieu à Berlin, le 5 février 1906, lorsque le texte néerlandais du présent ouvrage avait déjà paru, la lettre écrite par Jordaens à Constantin Huyghens le 19 octobre 1649 et mentionnée par nous à la page 162 figure sous le numéro 2548. Cet autographe fut acheté par M. Pearson de Londres, qui eut l'obligeance de m'en offrir une photographie. J'en donne le texte ci-dessous dans la langue originale, une traduction française n'ajoutant aucun intérêt à la valeur purement documentaire du morceau. Constatons seulement qu'il en résulte qu'avant le 19 octobre 1649 Jordaens avait été chargé, par l'entremise de Gonzalès Coques, de collaborer à la décoration de la salle d'Orange et que la première commande comportait le plus petit des deux tableaux exécutés par lui: *Comment la mort aidée du Temps réduit tout au néant.* Jordaens avait déjà visité Amélie de Solms à Turnhout, où les princes d'Orange possèdent une chasse et un château de plaisance, pour lui montrer un croquis du tableau en question, lequel avait plu à la souveraine. Telle était la première lettre adressée par Jordaens à Constantin Huyghens. Il écrivit une seconde lettre le 23 avril 1651; à laquelle nous avons fait allusion plus haut; il écrivit une troisième lettre le 8 novembre 1651. Nous les reproduisons également ci-dessous dans la langue originale. Enfin nous reproduisons la texte du Catalogue des tableaux appartenant à Jordaens et vendus à La Haye le 22 mars 1734.

I.

LETTRE DE JORDAENS A CONSTANTIN HUYGHENS — 19 octobre 1649.

Edele . Wyse . Voorsinnighe heer . Salve

Mijn . heer. Ick achte dat door V.Ede Interventie . mij . over . Eenighen . tydt Commissie gebrocht. is door Monsr. Gonsale: d'Eere te ontfanghen . beneffens andere geimployert te worden. inden . dienst . van haere hoocheydt . mevrouwe . Le Princesse douwagiere . om te schilderen . seeker . subiect hoe de doot door revoluzie des . tydts . alles . tot . Ruine . brengdt. En . tot welcken . Eynde te weten . me . Vrouwe tot Turnhout synde my ontboden hadde aldaer eens te comen . om te vernemen. in wadt tormijnen onse saecken . waeren . alsoo . ick te voren eens. een Letterken hadde aengeteeckent . oft men . tot verryckinge des subiects . men . noch . eenighe. sinne beelden mochte toevoegen . waer over . ick haere hoocheydt . Een crabbelingxken . oft schetsken . toonde. d welck . scheen haer wel te gevallen . nu Alsoo aende hoecken . deser schilderye. Een waepen over wedersyde compt . soo wenschenten . Ick . wel deselfde . te hebben om het stuck tseffens opte maecken . alsoo . dat myns oordeels convieniert . alles van een handt . te syn . ofte wel zoo het niet van noode . en waere gelyck . haer hoocheydt dat scheen In advies . te houden . oft . Ick dan die hoecken hadde te sluyten met yets dat de Architecture vereyst . alsoo . het selfde stuck andersins soo naer . reede . is ofte gedaen. ick hadde niet

wetende dat Ick my aen V.Ed[e] moeste adresseren my geadresseert aensyne Genaede den Baron van Donna. alsoo. ditto heer mij ontboden hadde. maer alsoo. lck verneme dat syn genaede niet lnden haege en ls. soo achte dat den brief niet besteldt en is. over sulcx soo ben indachtich geworden. my aen niemant beter als aen V.E. te adresseren. Gebruyckende de vryecheydt. oock mede op dat haere hoocheydt. mercke. dat ick niet versuymich en hebbe. willen syn. intgene. haeren dienst aengaedt soo dient desen. om te adverteren dat het nu so veel als gedaen is. Waer mede. Edele. Waerde heer Beneffens myne ootmoedighe gebiedenissen, bidde godt V.Ed. met syn famillie. in syn genadighe Protectie te nemen. En. blyve V.Ed[e] dienstbereyden dienaer.

JAECQUES JORDAENS.

Wt ANTWERPEN 19[n] Octobre 1649.

(L'adresse est la suivante).

Aenden Edelen Wysen En
Voorsinnigen heer Mijn. heer
CONSTANTINO HUGENS,
heere van Sullecom. En
Secretaire van syn doorluchtige
Hoocheydt Den Prince van
Oraingnen. In den haege.
Port.

II.

LETTRE DE JORDAENS A CONSTANTIN HUYGHENS — 23 Avril 1651. (Voir page 167).

Edele wijse voorsinnighe Heer,

Naer mijn onderdanighe Gebiedenisse; Mij is d'eere geschiedt van U.Ed[e]. te ontfanghen den last, midtsgaeders de schetse, met de beschrijvinghe van de selve schetse, van den heere van Campen. Ick hebbe tot noch toe gedelaeyeert U.Ed. te antwoorden, eensdeels bij mancquement van bequeme stoffe om U.Ed. serieuse becomernissen niet te interomperen met dingen van cleyn gewichte, als oock mede dat ick hebbe geacht een bequaeme oorsaecke waer te nemen om U.E. gereleveert verstande te communiceren myne by gevoegde concideracien over het Triumphe stuck van Syn Hoocheydt Saliger bij de heere van Campen geschets en door U.Ed[e]. bestellinge, als oock met een beschryvinghe der saecke, my toe gesonden. lck wenschte voor het eerste wel U.Ed[e]. geliefde my soo veel crediet te gonnen, dat ick, onder verbeteringhe nochtans, eens mochte myn gevoelen ende hetgene dat myns oordeels dienen can ter meerder relevement der saecke die gerepresenteert wilde werden mochte segge, ick onder U.E. cloeck verstandt ende examinatie mochte in brengen op dat aen d'eensyde Hare Hoocheijdt, die my d'eere doet deelachtig te maecken aen te helpen uitbeelden haer seer loffelyck voornemen, ende aen de andere syde op dat ick tot myne bescherming aen de posteriteijt mochte genoten hebbende de vryheit, die insonderheijdt vereijscht werdt in soo daeneghen ocassie. lck mochte segge ick mijn stuck met meerdere redenen connen verantworden, dwelck sal sijn als ick niet en sal te veel gebonden staen onder eens anders dienstbaerheijdt, welck soude sijn gebonden te sijn al te veel aen de schetse van den Heere van Campen, uit de welcke ick, den principaelen sinne volgende, eenighe dingen soo by voege als verandere, gelijck ick in eenighe, 4 of 5, schetsen, die ick eerst daechs aen Haere Hoocheijdt ende aen U.Ed[e]. hope te presenteren, daer van ick den sinne bij gevoecht hier mede gaende explicere; dwelck ick hope my sal ten besten afgenomen werden, oock my geerne stelle onder correctie.

Wandt dit sijnde een treffelyck stuck werckx, bij Haere Hoocheijdt als eene 2de Mausolea bij de handt genomen, achte ick tot de saecke expresselyck van noode te sijn, dat men door verscheijden behulpmiddelen een saecke van alsulcken consideraiie te hulpe compt, dwelck ick hope den Heere van Campen, als hem achtende een persoon van discretie, my sal gelieven ten goeden te houden, als den genen die ick wel wete dat syn verstandt in veele andere gewichtighe affairen geocupeert houdt, wel sal mogen lijden dat ick met mijn cleijn talent met het syne conferere, my dienende met syn schetse in veele principaele aenmerckingen dwelck U.Ed., myne schetse siende, suldt connen onderscheijden; doch oordeele bij notitie eens te stellen, tot naerder opmerckinghe, eensdeels soo wadt ick met den Heere van Campen gemeijn houde, ende wadt ick goedt gevonden hebbe bij te voegen.

Voor het eerste laete ick uit: de doot die tegen de faeme schijndt te strijden; oorsaecke: om dat de doot, eens in ons ander stuck haar effect gedaen hebbende, in dit stuck der Triumphe niet meer en behoort gedacht te werden. Wandt de dood is geheel het contraerie van dat men wildt eterniseren en de Triumphe dien volgens gandts contraerie.

2. De posture van Syn Hoocheijdt die stelle ick, in plaetse dat hy by den heere van Campen maer half en diep in den wagen staet, soo stelle ick dien boven, oft geheel sittende oft staende als eenen Cesar oft Alexander, hooch boven uit ende voege in 2 schetsen daer by dese sinnebeelden te weten: Aen d'eene syde Neptunus die syn hoocheijdt als Admirael van de zee, met synen Trident accompaingneert, sijnde qualiteijt van eeren; Ende aen d'ander syde Mars, die synen helm en syn sweert voor syn hoocheijts voeten nederleijdt.

3. Dit accordere ick doorgaens met den heere van Campen, dat den jongen overleden Prinse doorgaens volgens syne ordonnantie, beneffens den triumph waegen corbetteert.

4. De 4 witte peerden, die U.E. noteert dat den voet soo alle moeten op een fatsoen heffen, wordt gevolcht; alleen dat ick toevoege, dat het een peert geleijdt wordt door de grootmoedicheijdt, deucht of sterckte, door Hercules gerepresenteert, ende het andere door de wijsheijdt oft Pallas; het een middelste door den tijdt ende het ander door het geluck oft segeninghe.

Dat ick den tijdt hier sijn plaetse geve, die den heere van Campen in de locht gebrocht heeft kinderen voortbrengende, is, mijns oordeels, dat dit eens mede in ons ander stuck sijn effekt heeft gehadt; want niet wel en betaempt dat 2 mael een ding in een werk geemblematiceert werdt.

5. De leeuwen worden geacordeert doorgaens met den heere van Campen.

6. De jonckvrouwen, by den heere van Campen gesteldt, stelle die, inde eene schetse, achter den jongen Prinse, midden int geslachte neffens de Heeren van den bloede, representeerende soo de Cooninck-lycke Allancien, door de Trouwe ende Croone, als mede de Hertochlycke qualiteijt aen het doorluchtig Huijs van Brandenborch.

7. De statuten bij U.E. genoteert, soo van Prinse Maurits als van Prinse Wilhelm, hooch loffelijcke gedachtenisse, die stelle over weder syden van het werck, op pedestaelen, in gebronste figueren van coper, den Prinse daer tusschen door rijdende.

Ick voege daer noch meer by dat Belgica de saecke aplaudeert, maer dat eenighe overheerde Provincien, die noch in oorloghe gebleven sijn, de saecke wel aensien, maer haer weijnich daer over connen verblyden.

8. De faeme, by den Heere Campen gesteldt met de doot vechtende, die stelle ick dat sy haer werck doet, uit clinckende inde wereldt, overmidts ter wyllen sy met de doot besich is soo en wordt haer stemme niet gehoort, en dat strijdt tegens de triumphe.

9. Den vrede, die uit den hemel alderleije segeninge toebrengdt, acordeere ick, alleen dat ick die wadt anders stelle, haer gevende den hoorn van rijcdom stortende; ende die kinderkens die wadt ver-werdheijdt schynen te causeren, soo onder aen hare cleederen hangende, die geve ick ander werck, soo festonnen aenhechtende als die cartel houdende, doch dunckt my, onder correctie, dat de cartel niet sonderlinge van noode en is.

10. Dien leger, over die mueren siende ende aenden wech, en is daer geensins nut, mijns oordeels, offusqueert het werck ende wordt genoech gepresenteert door de tortijsen, tropheën en banieren en teeckenen; oock en can dat daer niet in als timmerende te hooge boven d'ooge.

11. De arche achter, en de galerije voor op die 2 corintische collommen, dat begrijp ick is een arche oft poorte triumphael daer syn hoocheijdt door rijdt, ende om de cierelijckheijdt neme voor ordre de composita om dat de triumphe een geheele compositie is, hoe wel dat eygentlijck in geen consideraetie ofte geen configuratie en maeckt, alleen omdat het schynt meerder cierelijckheijdt by te brengen, acorderendt myns oordeels meer met de triumphe.

12. Soo hebbe ick de festonnen, die beneden door een naeckten moor gesleijpt werden, boven aent werck laeten ophangen omdat de festonnen daer toe behooren ende onder quaelijck te passe comen. De reste sal U.E. goedt oordeel betrouwen ende verhopen dat U.E. dat alsoo goedt vindende, oock als de schetsen gesien sijn, suldt gelieven syn goedt duncken te laeten weten. Etc[a].

Waer mede blijve, Edele Wyse voorsinnighe Heer, Uw Wel[e].

ootmoedighe Dienaer,

wt ANTWERPEN, 23 April 1651. *) JAECQUES JORDAENS.

*) A. D. SCHINKEL, *Geschied- en Letterkundige Bijdragen*, Frères van Cleef, La Haye 1850, S. 29.

III.

LETTRE DE JORDAENS A CONSTANTIN HUYGHENS — 8 Novembre 1651.

Mijn heer,

Ontfanghen hebbende den aengenaemen van U.Ed. by den welcken ick verstaen dat het hare Hoocheydt niet en gelieft Eenighe andere Contrefeytsels van Princen daer in, te weten Int Triumphstuck te hebben dan die van de heer Prince syn Hocheyt saliger den vaeder ende den soon sonder meer, voorwaer hadde Ick dat te voren geweten Ick waere voorder geadvanceert maer de heer Campen hadde my dat alsoo geordonneert Ende belangende haere Hoocheden die dochte my dat een Twyffelachtighe antwoorde gegeven hadde als niet wel geresolveert synde; nu daer en Is niet besonders aen vercort dan evenwel waert niet ondienstich dat Ick van de 2 Princen eenich wesen van contrefeytsel hadde al en waerent maer naer eenighe copyen van mynheer Honthorst om Reden dat ik maer de posture en hadde In te stellen Ende het stuck syn volkomen hir (sic) hadde ïn de Tronien op haeren behoorlycken dach Ingesteldt waeren alsoo van ditto heer Honthorst; daer naer de Perfecte gelyckenisse daer wel can Indrucken alsoo dit niet alleen contrefeytsels moeten syn maar moet Insonderheydt dat van den jongen Prins op een dobbel licht gemaeckt worden volgens den eysch van de Compositie, die Ick niet wel met schryven en can wt drucken.

Voorder hiermede gaedt een crabbelingscken van het compartement by den heer van Campen geordonneert, daer hij wadt in wilde geschreven hebben. Het en behoorde myns oordeels maar een Carmen van 2 a 3 versen te syn om de Plaetse ende omdat de letter wadt groodt dient te wesen.

Ick en hebbe aan dito stuck tsedert myn laetsten aen UEd. niet veel connen avanceren overmids een ongeluk my Is bejegent geweest alsoo ick daer afgevallen hebben door eenen trap die omsloech ende myn schene so gequetst hadde dat Ick daer de geheele maent van Octobre mede gemoorscht hebbe met overgroote Pyne soo dat men bevreest was, dat het vier daerinne soude gecomen hebben alsoo dat ick opt been niet stappen en conde, maer is door Gods genaede nu weder genesen, soo dat ick nu niet naelaten en sal met Gods genaede het werck te advanceren. Het valdt Int groot ongelyck moeyelycker als gegist hadde Ende het aldermoeyelckxste dat ick 't niet en can geheel in myn huis wtspannen soo dat Ickt meer met het concept int hooft dan met het gesicht het moet wtvoeren om syn moeyelycke groote. Doch ick hope met Godt haere Hoocheydt Ende goede heeren Vrinden van de Const contentement te doen. Den winter en corte vuyle daegen sullen ons wadt hinders toe brengen daermede onse Intentie wel soo ick vreese sal verachtert werden maer sullen aen geen devoiren mancqueeren.

Waermede Edele Waerde Heer Ick blyve naer groettenisse.

Uede dienstbereyden dienaer,
J. JORDAENS. (1)

Wt ANTWERPEN 8 Nov. 1651.

(L'adresse est la suivante:)

Aen den Edelen Wysen en
voorsinnighen heer Myn Heer
CONSTANT HUYGENS *heere van*
Sullecum. *In de Haege.*

(1) Cette lettre se trouve au British Museum à Londres et fut premièrement publiée dans *Oud-Holland,* IX, 195.

B.

CATALOGUE DES TABLEAUX

de JACQUES JORDAENS, vendus le 22 Mars 1734 à La Haye.

1	Une vue d'Italie, par Vander Ulft, h. 2 p. 6 po., l. 3 p. 7 et un demi po.[1])	36-0[2])
2	L'Enfant Prodigue, par Jordaens, h. 2 p. 10 et demi po., l. 3 p. 10 po. . .	10-15
3	Une petite cuisine, par Van Beest, h. 1 p. trois et demi po., l. 1 p. 6 po.	6-15
4	Un Corps de garde du même, h. 1 p. 3 et demi po., l. 1 p. 7 po. . . .	
5	Trois femmes nues avec un ange, par Jordaens, h. 3 p. 7 et demi po., l. 3 p. 5 po.	10-10
6	Une petite cuisine, h. 1 p. 5 po., l. 1 p. 1 po.	1-10
7	Un port de mer, h. 1 p. 3 po., l. 9 p.	3-0
8	Un David, par Van Staveren, h. 8 et demi po., l. 6 et demi po.	6-5
9	Garçons en train de jouer, dans la manière de Brouwer, h. 11 et demi po., l. 9 p.	3-8
10	Une joyeuse compagnie, par Vinkeboons, h. 1 p. 2 et demi po., l. 2 p. . .	8-5
11	Un camp, par Wouwerman, h. 2 p. 2 po., l. 2 p. 5 et demi po.	82-0
12	Un Diogène, par Jordaens, h. 3 p. 8 po., l. 5 p. 1 po.	76-0
13	Un petit bâtiment, par Bloemert, h. 1 p. 2 po., l. 10 po.	1-2
14	Une petite cuisine, h. 1 p. 5 po., l. 1 p. 2 et demi po.	2-12
15	Une marine, h. 1 p. et 3 po., l. 9 po.	1-6
16	Une tête, par Jordaens, h. 8 et demi po., l. 7 po.	0-14
17	Une petite cuisine, h. 11 et demi po., l. 9 po.	1-0
18	Quelques enfants représentant la moisson, par Rubens, h. 1 p. 2 po., l. 2 p. 3 et demi po.	19-10
19	Fleurs, par le père Zegers, h. 1 p. 7 po., l. 1 p. 2 po.	6-0
20	Une Léda au cygne, par Jordaens, h. 1 p. 9 po., l. 1 p. 3 po.	4-5
21	Des Fruits, par Van Beyere, h. 1 p. 7 po., l. 1 p. 2 po.	1-12
22	L'histoire d'Actéon, par Jordaens, h. 3 p. 10 po., l. 4 p. 6 po.	23-0
23	Un petit paysage, h. 1 p. 2 et demi po., l. 1 p. 2 po.	1-10
24	Un Corps de garde de Palamède ou de Codde, h. 1 p. 2 po., l. 1 p. 6 po.	6-0
25	Un petit paysage, h. 1 p. 2 po., l. 1 p. 2 po.	1-4
26	Pan et Syrinx, par Jordaens, h. 3 p. 8 po., l. 3 p. 3 et demi po.	20-10
27	La Conversion de Saint Paul, par le même, h. 2 p. 3 et demi po., l. 2 p. 11 po.	51-10
28	Une grange de ferme, par le même, h. 1 p. 10 po., l. 2 p. 4 et demi po. .	18-0

[1]) Hauteur 2 pieds 6 pouces, largeur 3 pieds 7 pouces et demi.
[2]) Le prix en florins et en sous.

29 Le berger infidèle, h. 1 p. 10 po., l. 2 p. 4 et demi po. 2-2
30 Socrate et Xantippe, par Jordaens, h. 2 p. 3 et demi po., l. 2 p. 11 po. . . 49-0
31 Cinq petits enfants, par A. B. Willaarts, h. 2 p. 5 et demi po., l. 3 p. 3 po. 1-16
32 L'Etable de Bethléem avec plusieurs figures, par Jordaens, h. 4 p., l. 5 p. 3 et demi po. 67-0
33 Deux enfants et un petit chien, par Jordaens, h. 2 p. 5 et demi po., l. 3 p. 3 po. 5-10
34 Le dieu inconnu à Athènes, par Breenberg, h. 2 p. 3 po., l. 2 p. 11 po. . . 165-0
35 Aréthuse, par Moïse Uytenbroek, h. 1 p. 3 po., l. 1 p. 7 et demi po. . . . 13-0
36 La Visitation de Marie à Elisabeth, h. 1 p. 3 po., l. 1 p. 1 po. 2-0
37 Danse de paysans, par Isaac Ostade, h. 1 p. 3 po., l. 1 p. 7 et demi po. . 8-0
38 Paysage italien avec figures, par Breenberg, h. 2 p. 3 po., l. 1 p. 11 po. . 82-0
39 Une guirlande de fleurs par Breughel de Velours avec une figurine, par Jordaens, h. 2 p. 3 po., l. 1 p. 11 po. 20-0
40 Un petit paysage, h. 1 p. 1 et demi po., l. 10 po. 0-12
41 Un portrait, h. 11 po., l. 10 po. 7-10
42 Un petit paysage, h. 7 et demi po., l. 10 po. 0-14
43 Un petit paysan, par Jordaens, h. 1 p. 1 po., l. 1 p. 6 et demi po. . . . 2-0
44 Deux enfants avec un satyre, par Jordaens, h. 2 p. 3 po., l. 2 p. 3 po. . . 8-5
45 L'histoire de Midas, par C. L. M., h. 3 p. 6 po., l. 4 p. 4 et demi po. . . 21-10
46 Une chute d'eau, par Knipbergen, h. 1 p. 1 po., l. 1 p. 9 po. 3-5
47 Fruits par le père Zegers, avec figures par Jordaens, h. 2 p. 3 po., l. 1 p. 11 po. 19-5
48 Un petit paysage, h. 1 p. et demi po., l. 10 po. 1-10
49 Une société, par le jeune Hals, h. 11 po., l. 10 po. 3-6
50 Un petit paysage, h. 7 po., l. 10 po. 2-2
51 Un petit paysage avec figures, dans la manière de Berghem, h. 1 p. 1 po., l. 1 p. 9 po. 1-5
52 Cupidon et Psyché, par Jordaens, h. 2 p. 6 et demi po., l. 3 p. 1 po. . . 20-10
53 Une grange de ferme, h. 1 p. 5 et demi po., l. 1 p. 10 po. 5-10
54 Une bataille, par Van Tol, 1 p. 5 et demi po., l. 2 p. 5-0
55 Christ au Temple, h. 4 p. 1 et demi po., l. 3 p. 4 po. 10-0
56 Un âne avec une statue, h. 10 et demi po., l. 1 p. 1 et demi po. 2-10
57 L'arche de Noé, par Celyns, h. 10 et demi po., l. 1 p. 7 et demi po. . . . 2-15
58 Quelques vaches et moutons, par G. Cop, h. 10 et demi po., l. 1 p. 2 po. . 1-0
59 Fruits, h. 11 po., l. 1 p. 4 et demi po. 2-10
60 Une petite compagnie par Codde ou Palamèdes, h. 5 po., l. 7 po. 4-0
61 Le Jugement de Pâris, en petit, par Joachim Uitewaal, h. 6 po., l. 8 po. . . 14-10
62 Un petit paysage, h. 4 po., l. 6 et demi po. . . . . } 1-18
63 Une petite marine, h. 3 et demi po., l. 6 et demi po. . . . . }
64 L'histoire de Renaud et d'Armide, par B. Tysse, h. 3 p., l. 3 p. 10 et demi po. 12-0
65 Fleurs, h. 1 p. 1 po., l. 8 et demi po. 5-5
66 Vénus et Cupidon avec un satyre, par Jordaens, h. 3 p. 5 po., l. 2 p. 5 et demi po. 7-5
67 Fleurs, h. 1 p. 10 po., l. 1 p. 5 po. 1-15
68 Marine, h. 3 et demi po., l. 6 et demi po. 0-14
69 Ruines, par J. van Cloos, h. 6 po., l. 9 po. 3-14
70 Le Christ bénissant les enfants, une petite pièce, dans la manière de Rubens, h. 7 et demi po., l. 1 p. 7-0

71	Un très grand tableau : le Triomphe de Neptune, par Jordaens, h. 8 p., l. 12 p. 5 po.	195-0
72	Un autre grand tableau : les Armes d'Achille, par le même, h. 5 p., l. 11 p.	160-0
73	Un autre id. : le Tribunal ou Moïse et Aaron, par le même, h. 5 p. 7 et demi po., l. 5 p.	30-0
74	Les trois Rois, copie d'après Jordaens, h. 3 p. 10 et demi po., l. 5 p. . .	8-5
75	Un chasseur avec deux dames, h. 1 p. 2 et demi po., l. 1 p. 6 po. . . .	8-0
76	Un tableau : les jeunes piaillent comme chantaient les vieux, par Jordaens, h. 5 p. 6 po., l. 7 p. 9 po.	110-0
77	Vénus avec satyres, par Jordaens, h. 5 p. 9 po., l. 6 p. 6 po.	26-0
78	Un grand tableau carré, avec quatre grands tableaux obliques, servant de plafond pour une salle représentant l'Histoire de Psyché, peint par Jordaens pour la reine Christine de Suède, ensemble d'une longueur de 24 pieds et d'une largeur de 22 pieds	150-0
79	Fruits, h. 3 p. 3 po., l. 4 p. 2 po.	7-10
80	Marine circulaire, 1 p. 6 po.	0-11
81	La multiplication des pains, richement étoffé, h. 2 p. 5 po., l. 3 p. 5 po. .	11-5
82	Le Christ et la Chananéenne, par Jordaens, h. 4 p. 10 po., l. 4 p. 10 et demi po.	40-0
83	Argus, par le même, h. 3 p. 6 et demi po., l. 7 p. 5 po.	17-0
84	Une Histoire, par Jordaens, h. 3 p. 6 et demi po., l. 7 p. 4 po.	33-0
85	Une Sainte-Famille, h. 1 p. 7 po., l. 1 p. 2 po.	7-5
86	Une grande bataille navale devant Gibraltar, sous le commandement de l'amiral Heemskerk, très détaillé, h. 4 p. 4 po., l. 6 p. et 6 po.	90-0
87	Une femme avec enfant dans une guirlande de fleurs, par Jordaens, h. 4 p. 5 et demi po., l. 3 p. 10 po.	45-0
88	Midas, par Jordaens, h. 2 p. 4 po., l. 3 p. 9 et demi po.	16-10
89	Eléazar, par Jordaens, h. 2 p. 3 et demi po., l. 3 p. un et demi po. . . .	39-10
90	Cadmus, par le même, h. 2 p. 4 po., l. 3 p. 4 po.	4-12
91	Scène de nuit, par le même, h. 1 p. 4 et demi po., l. 1 p.	15-0
92	Un grange de ferme, h. 1 p. 4 et demi po., l. 2 p. un et demi po. . . .	11-9
93	Une maison publique, par Jordaens, h. 1 p. 4 et demi po., l. 1 p. 1 po. .	23-0
94	Fleurs, h. 6 p. 2 po., l. 4 p. 2 po.	25-0
95	Fruits, h. 1 p. 3 et demi po., l. 2 p. 1 po.	0-15
96	Les Saintes Femmes au tombeau du Christ par Jordaens, très beau et très détaillé, h. 7 p. 4 et demi po., l. 5 p. 1 po.	155-0
97	Le Sacrifice d'Abraham, par le même, h. 7 p. 7 po., l. 7 p.	190-0
98	Le Portement de la Croix, par le même, h. 7 p. 2 po., l. 5 p. 9 po. . .	100-0
99	L'Adoration des Mages, par le même, h. 9 p. 5 po., l. 6 p. 7 po.	150-0
100	Un magnifique tableau, représentant une Jeune Femme avec un Jeune Homme et un Cupidon, par le même, h. 7 p. 6 po., l. 4 p. 10 po.	78-0
101	Une Vanitas, par le même, h. 5 p. 8 po., l. 3 p. 9 po.	41-0
102	Un jeune homme et une jeune fille, par le même, h. 6 p., l. 2 p. 10 po. .	361-0
103	Une galerie avec une jeune société, par le même, h. 11 p., l. 4 p. 4 po. .	61-0
104	Une galerie avec un Maure et une figure de femme, par le même, h. 11 p., l. 4 p. 4 po.	21-0
105	Un fou avec une jeune femme et un vieillard, par le même, h 6 p., l. 2 p. 10 po.	16-10
106	Fruits et fleurs, par le même, h. 3 p. 1 po., l. 5 p. 9 po. . . . . . . Un dito, h. 3 p., l. 6 p. 2 po.	7-10

107 Quatre inscriptions avec ornements, soit Litt. A. h. 5 p. 1 po., l. 6 p. 9 po. Litt. B. h. 4 p. 6 po., l. 8 p. 11 po. C. h. 4 p. 7 et demi po., l. 8 p. 3 et demi po. D. h. 2 p. 5 po., l. 7 p. 4 po. 12-10

108 Six bustes sur piédestaux avec embellissements, chacun h. 13 p., l. 1 p. 10 po. et un autre encore avec ornements, h. 5 p. 4 po., l. 4 p. 22-10

109 Un plafond complet de 5 tableaux, représentant l'histoire de Psyché et deux plus petits tableaux de fleurs, d'une longueur totale de 23 p., largeur 17 p. 120-0

(Catalogue ou nomenclature des tableaux avec leurs prix, vendus publiquement depuis nombre d'années tant en Hollande qu'ailleurs. Plus une collection de listes de divers Cabinets encore existants, publiés par Gérard Hoet. A La Haye chez Pieter Gérard van Baalen M.DCC.LII. 1re partie, pages 400—406).

LISTE DES ŒUVRES DE JORDAENS.

Les numéros de droite indiquent les pages de cet ouvrage où lesdits tableaux sont analysés; les numéros précédés de *pl.* la page où se trouve la reproduction du tableau. Les chiffres en italiques renvoient aux pages où les tableaux sont décrits ou bien où il en est question le plus longuement.

I. SUJETS RELIGIEUX.

A. Les Fins de l'Homme.

Le Jugement Dernier . . . . *207*, 235.
Louvre, Paris.
Toile, h. 391, l. 300 cM.
Signé: J. JOR. *fec. 1653.*
Idem . . . . *207.*
Se trouvait autrefois dans la salle d'audiences de l'hôtel de ville de Furnes, où Descamps le vit en 1768 Il fut enlevé par les commissaires de la République française et donné par Napoléon au Musée de Strasbourg. Il fut incendié avec ce Musée pendant la guerre franco-allemande.

B. L'Ancien Testament.

Adam et Eve dans le Paradis terrestre.
Vente du chevalier de Burtin, Bruxelles, 1819.
Toile, h. 155, l. 183 cM.
Le tableau appartint par la suite à M. De Coninck, marchand de tableaux à Bruxelles. Il fut vendu par Frédéric Muller à Amsterdam le 9 décembre 1902 avec les tableaux provenant de l'Académie de dessins de Middelbourg. Il s'en trouvait une phototypie au catalogue.
En mars 1903 un *Adam et Eve au Paradis*, probablement le même, fut vendu à 2800 marcs chez Rodolphe Lepke à Berlin.
Adam et Eve chassés du Paradis.
Avec une guirlande de fleurs par D. Segers.
Vente Nourri, Paris, 1785.
Le Déluge.
Vente 16 Mai 1696, Amsterdam.
Noé faisant entrer les animaux dans l'arche.
Vente Jules de Senezcourt, Bruxelles, 1866.
Toile, h. 138, l. 194 cM
Le Sacrifice d'Abraham . . . . 219.
Milan, Musée, No. 443. h. 243, l. 154 cM.
Provenant d'un échange entre ce Musée et celui de Paris, le 7 janvier 1813.
Idem. Stuttgart, Musée No. 441.
Toile, h. 76, l. 60 cM.
Idem. Hamburg, No. 82 . . . . 30.
Panneau, h. 68,5, l. 53 cM.
Idem. Vente Jac. Jordaens. La Haye, 22 mars 1734.
H. 7 p. 2 po., l. 5 p. 9 po , 190 florins.
Le Sacrifice d'Abraham.
Vente Cuyper de Rijmenam, Bruxelles, 1803.
H. 2 p. 3 po., l. 1 p. 2 po.
Idem. Vente L. J. Faydherbe, Malines, 1840.
Toile, h. 72, l. 58 cM.
Idem. Vente Van Rooy, Anvers, 1870.
Toile, h. 105, l. 78 cM.
Idem. Dessin, Plume et aquarelle. Louvre, Paris, 219, pl. 220.
Signé: *Jordaens.*
Abraham et Isaac.
Dessin pour tapisserie. Craie rouge et noire.
Cabinet des Estampes, Berlin.
Loth et ses deux filles.
H. 3 p. 6 po., l. 4 p. 6 po.
Vente tenue à *la Reine de Suède*, rue de l'Evêque à Bruxelles en 1777.
Loth et ses deux filles.
Un dessin au charbon du même sujet, avec le portrait de Jordaens et une étude d'homme au revers de ce dessin figura dans les Ventes Artaria, Dr. F. Sterne et Prof. Dr. L. M. P. à Vienne en 1886.
Isaac bénissant Jacob.
Toile, h. 134, l. 171 cM.
Bruges, Couvent Anglais.
Idem. Vente Van Velsen, Malines, 1808.
Idem. Vente Doudon, Bruxelles, 1818.
H. 43½, l. 72½ po.
Signé: *Jacobus Jordaens.*
Idem. Vente Bruxelles (Marché de la Chapelle) 1823.
H. 19, l. 63 po.

Isaac bénissant Jacob.
Vente Van Meldert, Malines, 1837.
Idem. Vente Eg. Van Laerebeke, Gand, 1847.
Toile, 1 aune, 3 palmes, 7 po., l. 1 aune, 7 palmes 4 po.
Idem. Vente Mensart, Amsterdam, 1824.
Toile, h. 134, l. 173 cM.
Idem. Vente Soenens, Bruxelles, 1877.
Idem. Dessin. Amiens, J. Masson . . . pl. 228.
Eliézar et Rebecca. (Paysage de Van Uden) . . 51.
Bruxelles, Musée No. 3157.
Toile, h. 182, l. 307 cM.
Vente Geelhand de Labistraete, Anvers, 1878. Ce tableau figura dans l'Exposition organisée en 1849 en vue de l'érection d'une statue au peintre Math. van Brée.
Rebecca à la fontaine . . . . 51.
Toile, h 153, l. 183 cM.
Vente Huybrechts, Anvers, 1902.
Idem. Vente A. de Pesters, Anvers, 1800.
Toile, h. 57, l. 69 po.
Idem. Vente de Marneffe, Bruxelles, 1809.
Idem. Vente J. A. Snyders, Anvers, 1842.
Toile. h. 145, l. 165 cM.
Joseph et la femme de Putiphar.
Vente Sr. Jacomo de Wit, 15 mai 1741, Anvers.
H. 5 p. 2 po., l. 7 p. 2 po.
Moïse sauvé des Eaux.
Toile, h. 68, l. 279 cM.
Vente de Robiano, Bruxelles, 1837.
La Fille de Pharaon trouve l'enfant Moïse.
Vente Robert Chantrell, Bruges, 1840.
Panneau, h. 15, l. 23 po.
Zefora retourne auprès de Moïse.
Chateau Roland Fahne (Parthey I, 641).
Toile, h. 5 p. 5 po., l. 4 p. 11 po.
Moïse faisant jaillir l'eau du rocher . . *31*, pl. 32.
Carlsruhe, Musée, 186.
H. 205, l. 180 cM.
Idem. Cassel. Demeure du général commandant. Tableau d'atelier . . . . 32.
Idem. Vente Liévin Leyens, Gand, 1823.
Toile, h. 11½, l. 181 po
Idem. Vente François De Vos, Gand, 1832
Idem. Idem. J. G. David, Bruxelles, 16 mai 1898.
Samson défait les Philistins . . . . 208.
Amsterdam, Palais.
Peint en 1661.
Samson livré aux Philistins.
Dessin. A la craie noire rehaussé de craie blanche sur papier bleu.
Vente J. G. A. Frenzel, Dresde, 1837.
H. 10 p. 3 l., l. 12 po. 6 l.
Goliath vaincu par David . . . . 209.
Amsterdam, Palais.
Peint en 1661.
David portant la tête de Goliath
Vente Pixell, Londres, 1899.
Le roi David, (copie d'après Jordaens).
Invent. de noble demoiselle Susanna Willemssens, vente de Signor Jan Van Bonn, 1657.

Abimélech donne du vin et du pain à David.
Vente Soenens, Bruxelles, 1877.
Toile, h. 383, l. 296 cM.
David et Bethsabé.
Vente Chapuis, Bruxelles, 1865.
Toile, h. 65, l. 120 cM.
David et Abigaïl.
Vente C. L. De Corte et d'autres, Anvers, 1853.
Le Jugement de Salomon.
Darmstadt, Musée, No. 308.
Panneau, h. 33, l. 104 cM.
Idem. Vente Van Oershagen, Malines, 1892.
Toile, h. 35, l. 116 cM.
Salomon consultant les Sages. Dessin.
Versteigerung Cuypers de Rijmenam, Bruxelles, 1803.
Ruth montre à sa belle-mère l'orge qu'elle a glané.
Vente Stier d'Aertselaer, Anvers, 1817 en 1822.
Toile, h. 71 po. 6 l., l. 28 po. 5 l.
Ammon et Thamar.
Saint Pétersbourg. Académie. (Waagen, Gemälde Sammlungen zu St. Petersburg, p. 396).
Esther et Assuérus.
Vente P. J. de Marneffe, Bruxelles, 1830.
Toile, h. 1 a. 80 p., l. 2 a. 60 p.
Job . . . . pl. 38.
Paul Mersch, Paris.
Idem. Vente Haro, Paris, 1892.
Panneau h. 66, l. 53 cM.
Suzanne et les deux vieillards . . . . . 196, 203.
Bruxelles, Musée, No. 241.
Toile, h. 237, l. 174 cM.
Idem. Vente Mme Gentil de Chavagnac, Paris, 1854
Idem. Ventes V. L. et Charles van den Bergh, Bruxelles, 1858.
Idem. Vente Gheldolf, Bruxelles, 1863.
Idem. Franck Chauveau, Paris . . . 204, pl. 205.
Même collection.
Toile, h. 205, l. 179 cM.
Idem. Copenhague, Musée, No. 169. 203, 204, pl. 205.
Toile, h. 58½ po., l. 77½ po.
Signé: *Jac. Jordaens, fecit 1653.*
Idem. Vérone, Musée . . . . . . 205, pl. 205.
Toile, h. 276, l. 215 cM.
Idem. Vente de Proli, Anvers, 1785.
Idem. Idem Robit, Paris, 1801.
Idem. Idem La Haye, 18 sept. 1837, par A. Lamme.
Toile, h. 2 aunes 10 p., l. 1 aune 8 p.
Suzanne au bain.
Vente Triponetty, Bruxelles, 1810.
Toile, h. 143, l. 168 cM.
Suzanne avec les deux vieillards, un chien et un perroquet.
Vente Bruges, 31 mai 1774.
Toile, h. 5 p., l. 6 p. 2 po.
Suzanne et les vieillards . . . . 196.
Dessin. Craie rouge lavée d'encre.
Louvre 20013. Signé: *J. Jordaens.*
Tableau allegorique.
Masson, Amiens. Inscription: „Jesa. 44 v. 15, 16, 17. Hage, 20 Mars 1650."

C. Le Nouveau Testament.

La tête de la Sainte Vierge. (Etude).
Sir Ch[les] Eastlake (Waagen, *Art Treasures* II, 264).
Le mariage de Marie.
Dessin. Vente Boucher, Paris, 1771.
Vente Amsterdam, 16 septembre 1760.
La Visitation . . . . 131, pl. 131.
Lyon, Musée, No. 108.
Toile, h. 263, l. 185 cM.
Peint en 1642 pour l'église de Rupelmonde Emporté par les Français en 1794. Donné au Musée de Lyon par Napoléon I[er] en 1805. Une copie s'en trouve encore dans l'église de Rupelmonde.
Idem. Vente Hulstaert, Anvers, 1887.
Toile, h. 82, l. 64 cM
L'Adoration des Bergers, *15*, 18, 20, 30, 196, pl. 17.
Stockholm, Musée, No. 488.
Toile, h. 124, l. 93 cM.
Signé sur l'anse de la cruche à lait: I. JoRDÆNS FeCit 1618.
Idem. Même composition 17, 190.
Prince Lichnowsky, Kuchelna (Silésie).
Panneau, h. 150, l. 125 cM.
Idem. Brunswick, Musée, No. 465.
Panneau, h. 125, l. 97 cM.
Idem. Anvers, Musée, No. 221. . 196, 200, pl. 200.
Panneau, h. 244, l. 220 cM.
Vient de l'évêché d'Anvers.
Idem. Francfort, Musée, No. 139 . . 199, pl. 199.
Toile, h. 72.5, l. 93 cM.
Signé: *J. Jor. fec. 1653.*
Idem. Lyon, Musée, No. 109 . . 31, 200, pl. 200.
Toile, h. 245, l. 205 cM.
Ce tableau se trouvait autrefois à l'hopital des Incurables à Liège. Il fut enlevé par les républicains français et, en 1811, donné par Napoléon I[er] au Musée de Lyon.
Idem. Musée de Grenoble, No. 387 . . . . 201.
Probablement le tableau de l'église des Chanoinesses régulières de Courtrai.
Idem. Vente des couvents fermés, Bruxelles, 1785.
Ce tableau provenait de l'établissement Terzieken, Malines.
Idem. Jhr. W. Six, Amsterdam. . . 201, pl. 202.
Toile, h. 180, l. 179 cM.
Signé: *J. Jor. fe.*
Idem. (Une Nativité du Christ sur toile). 19, 122.
Succession de P. P. Rubens, No. 266.
Idem. M[me] Bruzand, Holland-Park, Londres (Gravure Marinus). . . . . . 17, pl. *18*, 182, 196.
Idem. Dessin pour la gravure de Marinus.
Musée Boymans, Rotterdam.
Idem. Vente James Hazard, Bruxelles 1789.
Idem. Gravure par Pierre De Jode . . . . 183.
Le Louvre possède le dessin d'après lequel est faite cette gravure . . . . 184, 196.
Idem. Château Roland Fahne . . . . . . 202.
Panneau, h. 1 p. 3 po., l. 1 p. 11 po.
Signé: J. J. F. 1649.

L'Adoration des Bergers (La Naissance du Christ.)
Horion, Bruxelles (Reynolds-*Voyages*, page 249).
Idem. Vente Jordaens, No. 32 . . . . 202.
H. 4 p., l. 5 p. 3½ po.
Idem. Vente Floris Drabbe, Leyde, 1743.
H. 4 p l. 5 p. 3 po.
Idem. Vente Floris Drabbe, Leyde, 1743.
A l'aquarelle h. 1 p., l. 1 p. 1¼ po.
Idem. Vente Martin Robijns, Bruxelles, 1758.
H. 2 p. 6 po., l. 3 p. 6 po.
Idem. Vente Martin Robijns, No. 96.
H. 3 p. 4 po., l. 4 p. 4 po.
Idem. Vente Jonker Alexandre van Susteren, Anvers, 1764.
H. 9 p., l. 7 p. 2 po.
Idem. Vente de tableaux venus de la Saxe, Amsterdam, 1765.
H. 24¾ po., l. 19½ po.
Idem. Esquisse Vente v. d. Motten, Bruxelles, 1775.
H. 2 p., l. 1 p. 10 po.
Idem. Grisaile. Vente Bartels, Bruxelles, 1779.
Idem. Vente Johan van der Linden van Slingeland, Dordrecht, 1785.
Panneau, h. 47½ po., l. 36 po.
Idem. Vente Amateur, Amsterdam, 25 juillet 1804.
Toile, h. 48 po., l. 37 po.
Idem. Vente Marie Thérèse Wittebol et M[r] de Labistrate, Anvers, 1804.
Toile, h. 54 po., l. 44 po.
Idem. Vente Mad. la baronne de Leyden de Warnand, Leyde, 1816.
Toile, h. 4 p. 8 po., l. 4 p. 6 po.
Idem. Vente H. A. van den Heuvel, Utrecht, 1825.
Toile, h 126, l. 108 cM.
Idem. Vente Jean Jacques de Faesch, Amst., 1833.
Panneau, h. 1 aune 2 palmen 4 po., l. 1 aune 6 palmen 4 po.
Idem. Vente J. J. de Raedt, Malines, 1839.
Toile, h. 152, l. 121 cM.
Idem. Vente van Dooren, Amsterdam, 1851.
Idem. Esquisse. Vente George Stange, Cologne 1879.
Panneau, h. 36, l. 25 cM.
Idem. Vente Louis Bruckmann et J. B. Meyer, Cologne, 1890.
Toile, h. 65, l 54 cM.
Idem. British Museum 8, pl. 17, 196.
Dessin. Craies rouge et noire.
Idem. Dessin. Albertina 616, Vienne.
Idem. Gant, Delacre . . . . 18, pl. 49.
Idem. Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1747.
A la craie noire, blanche et rouge.
Idem. Dessin, même vente.
Dessiné à grands traits à la plume avec bistre.
Idem. Dessin. Vente Jacob de Wit, Amsterdam, 1755.
Idem. Item. Vente Boucher, Paris, 1771.
A la plume et lavé de bistre.
Idem. Dessin. Vente Ploos van Amsterdam, 1800.
Idem. Idem Idem Jos. Dan. Bohm, Vienne, 1865.

L'Adoration des Mages. 133, 177, 196, 215, pl. 133.
Dixmude, Eglise Saint Nicolas.
Toile, h. 358.5, l. 265 cM.
Signé: *Jac. Jord. 1644.*
Enlevé en 1794, rendu en 1815.
Copie au Musée de Dunkerque.
Idem. Rotterdam, Musée, 141 . . . . . . 133.
Toile, h. 262, l. 217 cM.
Vente Jac. Jordaens à La Haye, 1734.
Idem Guillaume II, La Haye, 1850.
Idem Viruly van Veeren et Dalem, 1880.
Idem. Séville, cathédrale . . . . 237.
Daté: 1669.
Idem. Oosterhout, couvent . . . . 236.
Idem. Ventes Peeter Leendert de Neufville, 1765. Amsterdam, Nicolas Nieuhof, Amsterdam, 1777. 133.
Toile, h. 61½ po., l. 45½ po.
Idem. Vente des Couvents fermés, Bruxelles, 1785, provenant du couvent des pauvres Claires à Anvers.
H. 2 p. 3 po., l. 5 p.
Idem. Vente Horion, Bruxelles, 1788.
H. 2 p. 2 po., l. 2 p. 11 po.
Idem. Vente Marenzi de Morensfeld, Bruges, 1850.
Toile, h. 175, l. 135 cM.
Idem. Dessin. Anvers, Musée Plantin-Moretus. Signé: „1653 4 Aprilis J. Jds". . . 133, pl. 133, 196.
Idem. Dessin. Saint Pétersbourg, Ermitage, No 4206.
Idem. Item British Museum, à la plume et avec couleurs.
Idem. Dessin. Abel Cournault, Nancy.
Idem. Idem Vente Artaria, Dr. F. Storm etc. Vienne, 1886. Craie, Sepia et Blanc.
La Circoncision . . . . 236.
Cathédrale de Séville. Daté: 1669.
Idem. Dessin. Musée de Rotterdam . . . pl. 76.
Idem. Idem Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
La Présentation au Temple. . 196, 217, 237, pl. 217.
Musée de Dresde, No. 1012.
Toile, h. 395, l. 305 cM.
Idem. Vente à La Haye, 26 juin 1742.
H. 13 p., l. 10½ p.
Idem. Vente Salamanca, Paris, 1875.
Toile. h. 127, l. 110 cM.
Idem. Vente Keller et Renier, 1905.
Idem. Dessin. Rotterdam, Musée . . . 196, 236.
Idem. Idem Albertina . . . . . 215, 196, 217.
Idem. Idem Anvers, Vaerewyck . . . . . 217.
Aquarelle.
La Fuite en Egypte . . . . 110, 182.
Anvers, Mad. Bosschaert du Bois.
Toile h. 127, l. 188 cM.
Signé: *Ja. Jor. fe 1641.*
Idem. Copie dans l'église S. Antoine à Anvers. 110.
Idem. Vente C. L. Reynders, Bruxelles, 1821.
Toile, h. 50, l. 61 po.
Idem. St. Pétersbourg, comte Pierre Schouwaloff. 110.
Idem. Vente Aloïs Spitzer, Vienne, 1906.
Acheté par le lieutenant Matsvansky.
Idem. Eau-forte, datée: 1652. . . . . . . 175.
Idem. Gravure par P. Pontius . . . . . . 110.

La Fuite en Egypte. . . . . 110.
Dessin. Vente Amsterdam, 30 octobre 1780.
Craie noire et un peu colorié.
Idem Dessin Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797. . . . . 110.
Craies noire, rouge et blanche et un peu d'aquarelle.
Idem. Dessin. Vente Wolschot, Anvers, 1817. 110.
H. 23½, l. 41¾ po.
Idem. Dessin. Vente Jhr. Jos. v. Dooren, Tilburg, 1837.
H 3 p. 9 po, l. 5 p. 4 po.
Idem. Dessin. Vente I. B. Bollerman, Mayence, 1853.
H. 3 p. 1 po., l. 4 p.
La Halte pendant la fuite en Egypte . . . . 27.
Brunswick, Musée, No. 466.
Toile, h. 286, l. 196 cM.
Vente Lebrun, Paris, 1791.
H. 12 p., l. 7½ p.
Idem. Gand, Scribe . . . . 27.
H. 206.5, l. 168 cM.
Cédé en usufruit au Musée de Gand.
Idem. (Autrefois) Dusseldorf, Musée.
Toile, h. 2 p 2 po., l. 1 p. 11 po.
Idem. Dessin. Louvre, 20015 . . . . 16.
Même composition que celle du tableau de M. Scribe.
Le retour de l'Egypte.
Cologne, Weyer (Parthey, I, 642).
Toile, h 1 p. 4 po., l. 1 p. 9 po.
Une Notre-Dame (sur panneau).
Succession de Rubens, No. 267.
Une Madone dans une guirlande de fleurs.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734.
Idem. Vente Joan de Vries, 13 octobre 1738, La Haye.
Madone (sur cuivre).
Vente des tableaux provenant des convents Jésuites fermés, Bruxelles, 1777.
Notre Dame. Vente Jacob de Wit, Amsterd., 1758.
La Sainte Famille dans un paysage avec Dieu le Père.
Vente des couvents fermés, Bruxelles, 1785; vient de l'église Sainte-Catherine de Malines.
H. 9 p., l. 7 p. 6 po.
Une Sainte Famille dans une guirlande de fruits. 98.
Madame Errera, Bruxelles.
Toile, h. 164, l. 117 cM.
La Sainte Famille . . . . 25, pl. 25.
Musée de New-York.
Toile, h. 66, l. 58¼ po.
Idem. Vente Madame de Baudeville, Paris, 1787.
Panneau, h. 5 p. 1 po., l. 4 p. 6 po.
Idem. Schleissheim, Musée, No. 374 . . . . 25.
Idem. Lille, Musée, No. 969 . . . . 29.
Idem. Dublin, Musée, No. 69 . . . . 29.
Panneau, h 4, l. 3 po.
Idem. Comte de Wemyss, Londres. . . . . 29.
Idem. Paris, M. Souillié . . . . 29.
Vente Anguiot, Paris, 1875.
Toile h. 125, l. 100 cM.
Idem. Tournai. Au dessus de la porte de la sacristie de l'Abbaye de Saint-Martin. (Mensaert, II. 78).
Idem. Eglise des Carmélites, Malines. (Mensaert, I, 179).

La Sainte Famille.
Vente des tableaux provenant des couvents des Jésuites, Anvers, 1777, No. 153.
H. 4 p. 6 po., l. 3 p. 7 po.
Idem. Vente 20 juin, 1714, Amsterdam.
Idem. Idem Johan van Schuylenburg, 20 septembre, 1735, La Haye.
H. 2 p. ½ po., l. 1 p. 6½ po.
Idem. Vente 24 avril 1737, La Haye.
Idem. Idem Jacob van der Dussen, Amsterdam, 1752.
H. 4 p. 4 po., l. 3 p. 3 po.
Idem. Vente Amsterdam, 2 avril 1754.
H. 5 p. 1 po., l. 5 p. 1½ po.
Idem. Vente Thomas Schwencke, La Haye, 1767.
H. 58, l. 76 po.
Idem. Vente Amsterdam, 20 janvier 1772.
Toile, h. 44, l. 59 po.
Idem. Vente Amsterdam, 30 novembre 1772.
Toile, h. 45½, l. 67½ po.
La Sainte Famille avec Saint Jean et Elisabeth.
Vente N. N. Osley, Londres, 1787.
La Sainte Famille.
Vente Rob J. B. van den Bergh, Gand, 1829.
Toile, h. 1 a. 3½ po., l. 9 po.
Idem. Vente Comte Palatin, Bruges, 1767.
H. 4 p. 9 po., l. 5 p.
La Sainte Famille et des Saints.
Vente J. J. van Hal, Anvers, 1836
H. 1 p. 8 po., l. 2 p. 2 po. (sic.).
Idem. Vente Madame W. de Jonghe, veuve P. J. Oosthuysen van Rijsenburg, La Haye, 1847.
Toile, h. 1 a. 16 po., l. 1 a. 4 po.
Idem. Cologne, Weyer (PARTHEY I, 641).
Panneau, h, 7 p., l. 3 p. 6 po.
Idem. Vente Fanton, Anvers, 1859.
Toile, h. 114, l. 95 cM.
Idem. Vente M. M. D. R. et Wilmotte, Anvers, 1863.
Toile, h. 100, l. 88 cM.
Idem. Vente Aug Geelhand de Merxem, Anvers, 1804.
Toile, h. 90, l. 105 cM.
Idem. Vente Verellen, Anvers, 1875 . . . . 25.
Toile, h. 103, l. 90 cM.
Idem. Vente P. A. Verlinden, Anvers, 26 juni 1877.
Panneau, h. 108, l. 80 cM.
Idem. Dessin. Lille, Musée.
Idem. Idem. Gand, Collection Delacre . . pl. 29.
Idem. Idem. Vente Boucher, Paris, 1771.
L'Enfant Jésus avec Jean.
Madrid, Musée, No. 1406.
Toile, h. 130, l. 74 cM.
Jésus, Saint Jean et un Agneau . . . . . pl. 48
Paul Wittouck, Bruxelles.
Toile, h. 91, l. 79 cM.
Vente Tolozan, Paris, 1801.
Idem Valentin Roussel, Bruxelles, 1889.
Jésus et St. Jean.
Vente Regnier van de Wolf, Rotterdam, 1676.
Jésus jouant avec Jean.
Vente Winckler, Cologne, 1888.
Toile, h. 39, l. 33 cM.

Jésus sur un mouton, avec Jean, Sainte Anne, Sainte Elisabeth, Joseph, Marthe et Joachim.
Vente Mis du Blaisel, Paris, 1870.
Toile, h 155, l. 130 cM.
L'Enfant Jésus debout sur un Globe.
Toile, h. 80, l. 64 cM.
Joseph et Marie trouvent Jésus dans le temple. 177, *215*, 216, 232, 234, pl. 214, fragments pl. 215, 216.
Mayence, Musée, No. 286.
Toile, h. 429, l 330 cM.
Peint pour le maître autel de l'église Sainte-Walburge à Furnes.
Signé: *Jo. Jor. fec. 1663.*
Idem. Munich, Pinacothèque, No. 815 . . . 217.
Toile, h. 235, l. 269 cM.
Le Christ dans le Temple parmi les Docteurs . 216, pl. 216.
Dessin, Fairfax Murray, Londres.
Idem. Idem. Gand, Delacre . . . . 216, pl. 216.
Le Christ parmi les Docteurs dans le Temple.
Vente, Ferdinand Comte de Plettenberg et Wittem. Amsterdam, 2 avril 1738.
H. 11 p., l. 9 d. 3 po.
Saint Jean dans le Désert.
Vente Robert Chantrell, Bruges, 1840.
Toile, h 45, l. 41 po.
Jean le Précurseur (sur cuivre).
Vente Hermann van Swoll, Amsterdam, 1699.
Le Baptême du Christ.
Vente Malines, 26 octobre 1756.
Christ avec Marthe, Marie Madeleine, Saint Pierre et Saint Jean.
Vente Mols, Anvers, 1764.
Idem van Schorel, Amiens, 1774.
Toile, h. 66, l. 91 po.
Jésus avec Marthe et Marie.
Aquarelle multicolore, Munich, Musée.
Idem. Vente Anvers, 9 novembre 1846.
Jésus bénit les Enfants . . . . 218.
Copenhague, Musée, No. 168.
Toile, h. 254, l. 277,5 cM.
Idem. Vente de Julienne, Paris, 1767. . . . 218.
Idem. Idem Paris, 15 décembre 1777.
Panneau, h. 14, l. 23 po.
Idem. Vente Henri van Assche, Bruxelles, 1810.
Toile, h. 6, l 7 p. avec le cadre.
Idem. Vente Paets de Croonenburgh, Malines, 1838. 218.
Vente Bn. Ch. de Vrière de Terdonck, Malines, 1862.
Toile, h. 145, l. 192 cM.
Idem. Vente Despinoy, Versailles, 1850.
Panneau, h. 57, l. 73 cM.
Le Royaume des Cieux et les Enfants. 218, pl. 217.
Dessin. Londres, Fairfax Murray.
Signé: *Jordaens.*
Donnez et il vous sera donné . . . . . . pl. 77.
Dessin. Londres, Fairfax Murray.
Signé: *J. Jordaens.*

L'Enfant Prodigue . . . . 95. *102*, pl. 102.
Dresde, Musée, No. 1011.
Toile, h. 236, l 369 cM.
Vente La Haye, 26 juin 1742.
Idem. Lille, Musée, No. 293 . . . . 103.
Toile, h. 167, l. 225 cM.
Idem. Vente Jacques Jordaens, 22 mars 1734, La Haye. 103.
H. 2 p. 10½ po., l. 3 p. 1 po.
Idem. Vente des couvents fermés, 1777. . . 103.
De la maison Professe des Jésuites, Anvers.
Toile, h 1 p., l. 9½ po.
Idem. Gand, Wouters . . . . 102.
Idem. Bruxelles, Toussaint. . . . . 102, pl. 102.
Idem. Dessin, Stockholm, National Museum.
Jésus guérissant le jour du Sabbat . . 219, pl. 225.
Dessin en couleur. Collection Delacre, Gand.
Jésus guérissant les paralytiques le jour du Sabbat.
Aquarelle, Masson, Amiens.
Christ guérissant les malades.
Dessin à l'aquarelle, rouge, bleu bistre. Berlin. Musée No. 2827.
Idem. Dessin, Prince de Ligne, 1794.
La guérison des aveugles et des paralytiques.
Dessin. Vente Jos. Dan. Bohm, Vienne, 1865.
Tolle grabatum.
Dessin, Musée de Brunswick.
Idem. Idem. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Christ délivre les possédés. . . . . 219.
Dessin à l'aquarelle. Saint Pétersbourg. Ermitage. Cabinet des Estampes, No 361.
Idem Dessin. J. Rump, Copenhague. . . . 219.
La Femme adultère . . . . 218.
Gand, Musée, No. 6.
Toile, h. 165, l. 240 cM.
Idem. Vente N. N. Consul d'Espagne, Londres, 1772.
La Réconciliation avant le Sacrifice. . 218, 219, 235.
Gand, Musée, 5.
Toile, h. 167, l. 242 cM.
Provenant de l'abbaye de Saint Pierre.
Christ sur la Mer.
Potsdam, Nouveau Palais.
Pierre sur un petit bateau réveille le Christ.
Vente J. Smits et J. Knoop, Amsterdam, 1834.
Madeleine aux pieds du Christ.
Dessin, Vente Hazard. Bruxelles, 1789.
Les Noces de Cana . . . . 197.
Aquarelle en blanc, noir et rouge.
Berlin, Musée, No. 380.
Idem. Dessin, rouge et noir, craie et bister . 197.
Berlin, Musée, No. 2820.
Vente Jos. Dan. Bohm, Vienne, 1865.
Christ et les Pharisiens . . . . 218, 236.
Lille, Musée, No. 292.
Toile, h. 158, l. 239 cM.
Idem. Vente Josua van Belle, *heer van St. Huyberts gerecht*, Rotterdam, 1730 . . . . 218.
H. 5 p. 1 po., l. 7 p. 3 po.
Une copie s'en trouve dans l'église de Herenthals.

Christ assis à table bénit le pain.
Vente des demoiselles Regaus, Bruxelles, 1775.
H. 2 p. 9 po., l. 3 p. 5 po.
Christ et la Samaritaine au bord du puits.
Dessin à la craie rouge et noire.
Vente Louis Métayer, Amsterdam, 1799.
Idem. Dessin. Berlin, Cabinet des Estampes.
Craie noire et rouge et aquarelle.
La Pèche Miraculeuse.
Marseille, Musée, No. 383.
H. 118, l. 185 cM.
Idem. Vente van Rotterdam, Gand, 1835.
Toile, h. 158, l. 190 cM.
La Pèche de Saint Pierre.
Inventaire Michel Wouters, Anvers, 1679.
Idem. Vente van Berthold, Cologne, 1898.
Toile, h. 110, l. 85 cM.
La Petite Pèche.
Vente Fr. Mols, Anvers, 1769.
Le Denier de Saint Pierre . . . . . 105, pl. 105.
Suède, Château de Finspong (M. Ringborg, Norköping).
Toile, h. 277, l. 468 cM.
Idem. Musée d'Amsterdam, No. 742. 106, pl. 106.
Toile, h 111½, l. 195 cM.
Signé: *J. Jord. fe.*
La Décollation de Jean-Baptiste.
Vente abbé de Wilde, Bruxelles, 1866.
Toile, h. 57, l. 62 cM.
Jésus chassant les Vendeurs du Temple 176, 196, 234, pl. 176.
Paris, Louvre, No. 2011.
Toile, h. 288, l. 436 cM.
Idem. Eau forte de Jordaens, datée 1652 . . 175.
Idem. Dessin. Musée de Brunswick . 176, pl. 176.
Idem. Vente Dr van Herlé van der Buecken, etc. à Gand, 1856.
Toile, h. 190, l. 250 cM.
Idem. Lithographie de Villain . . . . . . 179.
Idem. Idem Mauzaise . . . . 178.
Idem. Dessin à la craie sur fond jaune et relevé de blanc.
H. 8 po. 11 li., l. 14 po. 10 li.
Idem. Vente Boucher, Paris, 1771.
Idem. Esquisse. Vente Baron de Denon, Paris, 1826.
Idem. Vente du comte de Warwick, Londres, 1896.
La Passion du Christ.
Douze tableaux exécutés par le roi de Suède Charles-Gustave (Sandrart, *Teutsche Academie*, 336. — Houbraken I, 158. — M. *Abrégé de la Vie des peintres*, II, 164).
L'Entrée à Jérusalem.
Vente Dusart, Amsterdam, 1865.
La Cène . . . . 117, *238*, pl. 239.
Anvers, Musée, 215.
Toile, h. 293, br. 65 cM.
Idem. Inventaire des tableaux du peintre Jean van de Cappelle, 1680, *Oud Holland*, X 34.
Idem. Ibid. Une Cène par Jordaens. Id. X 34.
Idem. Ibid. Un Repas d'après Jordaens. Id. X 37.

Christ avec ses disciples à table . . . . 239.
Dessin. Vente Aarnout de Lange, Amsterdam, 1803, Kunstboek C n 2.
Christ au Jardin des Oliviers . . . . 239.
Eglise des Augustins, Anvers. (REYNOLDS, *Voyage* II, 283; DESCAMPS, *Voyage*, p. 173).
A présent à Honfleur, église Sainte-Catherine. A gauche près des apôtres endormis au lit J. Jord. F. 1654. Acheté par M. Lechanteur, Commissaire de la Marine à Anvers sous l'Empire français et donné par lui à ladite église en même temps qu'un Portement de la croix par Erasme Quellin provenant de la même église.
Judas trahit le Christ . . . . 26.
Vente à la Cour de Saint-Georges, Bruxelles, 1779.
H. 4 p. 8 po., l. 3 p. 9 po.
Idem. SANDRART, *Teutsche Academie*, 336).
Idem. Esquisse. Bibliothèque de la Galerie royale, Copenhague.
Saint Pierre en larmes. . . . . 130.
François Hannet, Bruxelles.
Le Repentir de Saint Pierre.
Vente Lebrun, Paris, 1791.
Toile, h. 25, l. 20 po.
Idem. Vente de Marneffe, Bruxelles, 1809.
Toile, h. 71, l. 58 cM.
Idem. Vente P. Schut, Amsterdam, 1888, No. 30.
Idem. M. Gevers—Fuchs, Anvers.
Une tête d'apôtre. . . . . 130.
Amand Harcq, Bruxelles.
Saint Pierre.
Vente van der Straelen—Moons van Lerius, Anvers, 1885.
Toile, h. 45, l. 35½.
Le Christ devant Caïphe.
Dessin. Vente Gildemeester, Amsterdam, 1800.
Idem. Gravure par Marinus . . . . 182.
Idem. Gravé par Hunnin.
Idem. Gravure anonyme. Martinus v. d. Enden, Exc.
Idem. Gravure. Développé en largeur avec quelques modifications. Danckertsz, Exc.
Jésus-Christ devant Pilate . . . . 182.
Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797 No. 187.
Idem. Gravure par Jacob Neefs . . . . . 182.
Le Christ aux outrages . . . . 182.
Dessin. Vente Habich, Cassel, 1899.
H. 28½, l. 28½ cM.
Daté: *1652*.
Christ maltraité par quatre vauriens.
Dessin. (WIEGEL, *Handzeichnungen*, 3929).
Idem. Gravure J J. Prestel sc.
Le portement de la Croix. . . . . 136.
Rotterdam, Musée, No. 136.
Toile, h. 259, l. 210 cM.
Vente Jac. Jordaens. La Haye, 22 mai 1734.
Idem. Guillaume II, La Haye, 1850.
Idem. Viruly van Veeren et Dalem, 1880.
Idem. Provenant de l'église Saint François Xavier (de Krijtberg) Amsterdam.
H. 240, l. 175 cM.

Le Christ tombant sous la Croix.
Vente George Plach, Vienne, 1885.
Toile, h. 125, l. 175 cM.
Le Portement de la Croix.
Dessin. Collection René della Faille, Anvers.
Le Christ mort sur la Croix.
Anvers, Eglise Saint Paul, ... *10*, 21, pl. 10.
Panneau, h. 242, l. 185 cM.
Le Calvaire.
Rennes, Musée, No. 103. . . . . 13.
Panneau, h. 237, l. 171 cM. Provenant de l'église du Béguinage à Anvers.
Le Christ en Croix avec Marie et Jean.
Anvers, Ecole Teirninckx . . . . . *14*, 15, 180.
Christ en Croix . . . . 15, *244*.
Tournai, cathédrale.
Christ en Croix entre les deux larrons. 15, 233, *243*.
Bordeaux, cathédrale. Provenant de l'église Saint Gommaire à Lierre.
Christ en Croix . . . . 15.
Autrefois Anvers, couvent des Minimes (REYNOLDS, II, 279).
Le Calvaire.
Autrefois Mons, église de l'Oratoire (MENSAERT, II, 86, DESCAMPS, 29).
Christ entre les deux larrons . . . . . . 15.
Provenant de l'église des Chartreux à Bruxelles, y vendu en 1785 avec les tableaux des couvents fermés.
H. 5 p. 7 po., l. 4 p.
Christ en Croix avec Marie Elisabeth et Jean.
Brunswick, Hollandt (PARTHEY, I, 642).
Panneau, 1 p. 3 po., l. 2 po. ½ po.
Christ en Croix avec Marie, Jean, Marie-Madeleine et d'autres personnages.
Ventes Mme van Pafferode et Mme Blommaert, Gand, 1802.
Christ en Croix.
Dessin. Saint-Pétersbourg, Ermitage, Cabinet des Estampes, No. 362.
Signé: *27 Martii 1658 La Haye.*
La Descente de Croix.
Vente Frix, Bruxelles, 1775.
H. 5 p. 9 po, l. 2 p. 10 po.
Idem. Dessin. Vente van de Zande, Paris, 1855.
La Pieta . . . . *179*, pl. 245.
Anvers, église du Béguinage.
H. 210, l. 165 cM.
Jordaens grava cette composition à l'eau-forte et signa son cuivre: „Jac. Jordaens, inventor 1652".
Il y a quelque différence entre la peinture et l'eau-forte.
Idem. Anvers, Administration des Hospices. *245*, pl. 246.
Toile, h. 212, l. 257 cM.
Légué par Jordaens, dans ses dernières volontés, aux pauvres de la ville d'Anvers.
Idem. Dessin, M. J. Rump, Copenhague . pl. 246.
Idem. Hamburg. Collection Consul Weber, 137, pl. 141.
Toile, h. 112, l. 257 cM.

Provient de la vente du duc de Marlborough. Blenheim, 1886.
La Pieta . . . . 246.
Tournai, église de Saint Brice.
Idem. Inventaire Alex Voet 1689 . . . . . 247.
Idem. Vente Frans Mols, Anvers, 1769, No. 32. 246.
Idem. Idem van Schoreel, Anvers, 1774, No. 45. 246.
Idem. Idem Balth. Beschey, Anvers, 1776, No. 187. 247.
Panneau, h. 2 p. 5 po., l. 2 p. 2 po.
Idem. Dessin. Albertina, 619b . . . . . . 247.
Reproduit dans *Handzeichnungen alter Meister*, I, 39.
La Mise au tombeau du Christ . . 196, 235, 241.
Anvers, Musée, No. 217.
Toile, h. 267½, l. 166½ cM.
Provient de l'abbaye Pierre Pot à Anvers.
Idem. Dessin. Amsterdam, Rijksmuseum.
Christ au Tombeau.
Vente Jean Leop. Jos. de Man d'Hobrige, Bruxelles, 1820
Rouge et noir, craie verte et bleue.
Mater Dolorosa.
Dessin. Vente Comte de Warwick, Londres 1896, No. 192.
Une étude de noir et blanc.
La Résurrection du Christ.
Vente Charles Spruyt, Gand 1815.
Panneau, h. 45 po., l. 28 po.
Idem. Vente Corneille de Piera, Amsterdam, 1829
Les Disciples au Tombeau du Christ 31, *33*. pl. 33.
Dresde, Musée, No. 1013.
Toile, h. 215, l. 146½ cM.
Provenant de la vente de Jordaens, La Haye, 1734.
Idem. Dessin. Berlin, Cabinet des Estampes. Provenant de la vente Adolphe von Beckerath, Berlin, 1901.
Christ apparaît à Marie-Madeleine sous la figure d'un Jardinier.
Vente Chanoine Knijff, Anvers, 1785.
H. 66, l. 49½ po.
Idem. Dessin. Londres, Fairfax Murray. . pl. 175.
Idem. Idem Vente James Hazard, Bruxelles, 1789.
Idem. Idem Comte de Warwick, Londres, 1896.
L'incrédule Thomas.
Vente Schmitz, Bruxelles, 1901.
Toile, h. 152, l. 125 cM.
Les Pélerins à Emmaüs . . . . 117.
Musée de Brunswick, No 467.
Toile, h. 198, l. 212 cM.
Idem. Vente Charles Spruyt, 1815, Gand.
Idem. Idem Montriblond, Paris, 1784.
Toile, h. 72, l. 73 po.
Idem. Vente Chanoine Knijff, Anvers, 1785.
H. 72, l. 78 po.
Idem. Dublin, Musée, No. 57.
Idem. Lord Northwick, Thirlestaine House.
Christ et les disciples d'Emmaüs.
Dessin. Vente Pierre Fouquet Amsterdam, 1801.
La Descente du Saint-Esprit.
Vente C. Walwein, Ypres, 1839.
Panneau, h. 170, l. 140 cM.
La Descente du Saint-Esprit.
Dessin. Saint Pétersbourg, Ermitage No. 4216.
L'Assomption . . . . 232, 245.
Anvers, Ecole Teirninckx.
Toile, h. 239, l. 180 cM.
Idem. Inventaire Veuve de Jan van Haecht, 5 juillet 1627: „L'Assomption de N.-D. aux deux anges par Geert Snellinx et Jordaens".
Idem. Vente R. J. van Rymenam, Malines, 1838.
Toile, h. 80, l. 58 cM.
Idem. Vente Chevalier Simon, Bruxelles, 1852.
H. 98, l. 148 cM.
Idem. Dessin. Chantilly.
Idem. Vente Jacob De Wit, Amsterdam, 1755.
Idem. Idem Daniel De Jongh, Rotterdam, 1810, par Jordaens et De Wit, avec couleurs.
N.-D. couronnée par un ange.
Vente dans les salles du Lloyd, Bruxelles, 1837.
H. 107, l. 222 cM.
L'Enterrement de Joseph.
Inventaire Mad. Catherine Dey, 1663.
Les Douze Apôtres . . . . 130.
Lille, Musée, No. 294. (Quatre tableaux).
Toile, h. 155, l. 115 cM.
Saint Pierre et Saint Paul. (Deux tableaux). . 130.
Vente à Bruxelles des couvents fermés, 1785. Provenait du couvent de Leliëndaal à Malines.
Idem. Vente van Ourshagen, Malines, 1892.
Toile, h. 75, l. 100 cM.
Idem. Vente Ravaisson, Paris, 1903.
Panneau, h. 64, l. 50 cM., à mi-corps.
Le Repentir de Saint Pierre . . . . 130.
Anvers, Gevers Fuchs.
Idem. Bruxelles, Hannet . . . . 130.
Saint Pierre délivré de la prison.
Esquisse à l'huile. Vente Jos. Dan. Böhm, Vienne, 1865.
Octogone, hauteur et large 7 po.
Saint Paul.
Vente Ravaisson, Paris, 1903, à mi-corps.
Idem. Berlin, Château (PARTHEY, I, 641) . . 130.
La Conversion de Saint Paul . . . . 149.
Jordaens peignit la conversion de Saint Paul pour l'autel de ce saint dans l'église de l'abbaye de Tongerloo. En octobre 1647 cette œuvre lui fut payée 400 florins rhénans.
Idem. Vente Jac. Jordaens, La Haye, 22 mars 1734, No. 27. . . . . 149.
H. 2 p. 3½ po., l. 2 p. 11 po.
Idem. Dessin. Vente van der Heyden, Amst., 1827.
Paul devant Ananias . . . . 194.
Dessin. Musée de Rotterdam.
Paul et Barnabé à Lystra . . . . . 134, pl. 196.
Vienne, Académie, No. 663.
Toile, h. 170, l. 239 cM.
Signé: *J. Jor. fecit 1645.*
Idem. Vente Amsterdam, 31 août 1740, No. 18.
Idem. Vente Catherine Backx, veuve de M. Allard de la Court, Leyde, 1766.
Toile, h. 5 p. 5 po., l. 7 p. 8 po.

Paul et Barnabé à Lystra . . . . 135.
Vente Pierre Leendert de Neufville, Amsterd, 1765.
Toile, h. 61½, l. 45½ po.
Idem. Vente Nicolas Nieuhof, Amst. 1777, No. 99.
Toile, h. 62, l. 45 po.
Idem. Dessin. Anvers, Max Rooses.
A la craie rouge et noire avec tons bleu, vert et blanc à l'aquarelle. . . . . 135, 136, 196, 197.
H. 73, l. 98 cM.
Un Apôtre (buste). . . . . pl. 40, 130.
Bruxelles, Musée, No. 314 (245).
Toile, h. 50, l. 48 cM.
Idem. Vienne, Musée de l'Académie, No. 747, 129, 194.
Panneau, h. 65, l. 48 cM.
Un Apôtre en méditation.
Vente van Overloop, Anvers, 1856.
Toile, h. 61, l. 46 cM.
Saint Jacques, Saint Mathieu, Saint Pierre (Trois tableaux). . . . . 130.
Vente chevalier Gaspard de Wargny d'Audenhove, Bruxelles, 1897.
Toile ovale, h. 112, l. 96 cM.
Saint Mathieu. . . . . 130.
Berlin, Château (PARTHEY, I, 641).
Un Apôtre . . . . 130.
Vente baron de Beurnonville, Paris, 1844.
Toile, h. 60, l. 50 cM.
Un Apôtre accusant un Roi. . . . . 194.
Dessin. Craie noire et rouge lavée à l'encre, in folio.
Catalogue Prince de Ligne, 1794.
Un possédé maltraite les fils de Sepha . . . . 194.
Dessin. Rotterdam, Musée Boymans.
Les Quatre Evangélistes . . pl. 28, 29, 30, 33, 130.
Paris, Louvre, No. 2012.
Toile, h. 134, l. 118 cM.
Ce tableau se trouvait en 1632 chez Zeeger Pietersz. (*Oud-Holland*, IV, 15). Il appartint par la suite à Louis XVI. Une copie s'en trouvait aussi en 1632 chez Zeeger Pietersz. Gravé par Gutenberg dans le *Musée de la France*, en manière noire, par John Dean en 1776.
Idem. Vente Philippe van Dyck, La Haye, 1753. 30.
H. 4 p. 2 po., l. 3 p. 8 po.
Idem. Vente van den Heuvel, Utrecht, 1825.
Toile, h. 126, l. 108 cM.
Une copie dans la dernière manière de Jordaens se trouve au couvent des Jésuites à Tournai. Une ancienne copie appartient à M. Clemens à Hambourg . . . . 29.
Une autre appartient au comte de Harwick, a Wimpole. Une quatrième se trouve dans l'église Saint-Jean à Malines . . . . 29.
Idem. Collection von Speck, Leipzig, 1827. . 30.
Panneau. h. 53, l. 59 po.
Derrière Mathieu se tient un ange.
Saint en prière. (Evangéliste).
Caen, Musée, No. 96.
Panneau, h. 65, l. 50 cM.
Tête d'un Apôtre ou d'un Evangéliste . . . . 130.
Bruxelles, M. Harcq.
Panneau, h. 62, l. 48 cM.
Les quatre théologiens et Saint Bonaventure.
Dessin. Craie rouge. Catalogue de la collection du prince de Ligne, 1794.
Scène de l'Histoire Sainte.
New-York, Musée, No. 132.
Esquisse, toile 11½ sur 9½ pouces.

D. Vie des Saints et Histoire de l'Eglise.

Saint Ambroise . . . . 219.
Gand, Musée, No. 4.
Toile, h. 77, l. 56 cM.
Ce tableau provient d'un des couvents fermés à Gand à la fin du XVIII[e] siècle.
Le Martyre de Saint André.
Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797. — Grand dessin en hauteur lavé de bistre et rehaussé de blanc et d'autres couleurs.
Le Martyre de Sainte Apolline *39—41*, pl. 40, 182.
Anvers, Eglise Saint Augustin.
Toile, h. 409, l. 213 cM.
Idem. Une esquisse en couleur par Jordaens.
Inventaire Alexandre Voet, 1685.
Idem. Une esquisse achevée représentant le Martyre de Sainte Apolline.
Vente Doncker, Bruxelles, 1798.
Papier collé sur bois. h. 23, l. 14 po.
Saint Augustin instruisant ses disciples . . . 235.
Aschaffenburg, Musée, No. 233.
Saint Charles Borromée . . . . . . *206*, pl. 232.
Anvers, Eglise Saint Jacques.
Toile, h. 288, l. 190 cM.
Les Miracles de Saint Dominique . . *108*, pl. 109.
Oldenbourg, Musée, No. 126.
Toile, h. 315, l. 218½ cM.
Saint Jérôme.
Vente van Goethem, Bruxelles, 1899.
Toile, h. 157, l. 111 cM.
Idem. Vente Bruxelles, 24 août 1859.
Toile, h. 130, l. 100 cM.
Idem. Vente Sauvage.
Saint Jérome en méditation.
Vente Bruyninx, Anvers, 1791.
Toile, h. 29, l. 21½ po.
Saint Yves . . . . 137.
Anvers, Musée, No. 808.
Toile, h. 236, l. 208 cM.
Idem. Bruxelles, Musée, No. 243, *137*, pl. 138, 185.
Toile, h. 105, l. 130 cM.
Signé: *J. Jor. ft. 1645.*
Idem. Vente Bruyninx, Anvers, 1791.
Idem. Idem van Lancker, Anvers, 1835, adjugé à Gérard Legrelle.
Idem. Esquisse Breslau, „Staendehaus". . . 137.
Panneau, h. 2 p. 2 po., l. 1 p. 7 po.

Saint Yves . . . . 137.
Esquisse. Vente Cuypers de Rymenam, Bruxelles, 1803
Panneau, h. 11 po, l. 1 p.
Idem. Vente J. J. de Raedt, Malines, 1839. . 137.
Toile, 152, l. 206 cM.
Idem. Dessin. Prince de Ligne, 1794. . . . 137.
Aquarelle lavée de bistre.
Saint Georges et le Dragon.
Vente William Mac Brath, Londres, 1895.
Le Martyre de Saint Laurent
Esquisse. Vente del Marmol, Bruxelles, 1791.
Idem. Guillaume Verbelen, Bruxelles, 1833.
Sainte Madeleine.
Vente Mme M. de Jonghe, veuve P. J. Oosthuyse van Rijsenberg, La Haye, 1847.
Toile. h. 1 a., 15 po., l. 1 a. 31 po.
Idem. Une Madeleine de Jordaens sur panneau. Inventaire Mad. Suzanne Willemsens, veuve de Signor van Born. Anvers, 1657.
Saint Martin guérissant un possédé. 42, pl. 44, 45, 61, 108, 109, 183, 196, 220.
Bruxelles, Musée, No. 309.
Toile, h. 432, l. 263 cm.
Signé: *I. Iordaens Fecit A°. 1630.*
Saint Martin.
Esquisse en noir et blanc.
Inventaire Alexandre Voet, 1685.
Idem. Dessin. British Museum . . . . 196, 197.
Un dessin pour le Saint Martin du Musée de Bruxelles. Avec d'importantes modifications.
Idem. Dessin. Anvers, Musée Plantin-Moretus. 45, pl. 196.
Aquarelle, h. 45, l. 31½ cM.
De la vente Habich, Stuttgart, 1899.
N.-D. remettant l'Enfant Jésus à Saint Norbert. 237.
Oosterhout, Couvent de St. Catharinadaal.
Le martyre de Saint Quirin . . . . . 208, 237.
Fourni par Jordaens au même couvent, mais disparu.
Saint Sébastien.
Angers, Musée, No. 366.
Panneau, h. 83, l. 61 cM
Sainte Ursule.
Vente du comte d'Arundel, Amsterdam, 1684, No. 17.
Martyre portant une Croix (St. Adrien).
Amsterdam, Cabinet des Estampes.
Idem. Dessin. Anonyme, Berlin, 18 mai 1897.
Décollation d'une Martyre.
Dessin. Anvers, Musée Plantin-Moretus.
Vente Habich, Stuttgart, 1899.
Martyre d'une Sainte Femme que l'on va décapiter.
Dessin. Vingt figures.
Vente Pierre Wauters, Bruxelles, 1797.
Martyre d'un Saint.
Dessin. Munich, Musée, No. 2721.
Un Saint prêt à subir le Martyre.
Dessin Vente de Silvestre, Paris, 1810.
Flagellation de deux Saints.
Dessin. Vente Dr. Max Strauss, Vienne 2 Mai 1906.
Acheté par M. Gaston von Wallmann à Blaschkow.
Une Exorcisation.
Dessin, Vente Boucher, Paris, 1771.
La Mission des Carmélites . . . . 205.
Anvers, Eglise des Carmes Chaussés (Descamps, *Voyage*, p. 178). Disparu.
Le Triomphe de la Religion . . . . 194.
Vente Pauwels, Bruxelles, 1814.
H. 118, l. 80 cM.
Veritas Dei (Allégorie) . . . . 194.
Dessin. Albertina, 620.
Couleurs et à la plume sur papier.
Idem. Dessin British Museum . . . . . . 194.
Inscription: *Gal. 6 cap. Jordaens.*
Le Triomphe du Christianisme . . . 194, pl. 195.
Musée Dublin.
Toile, h. 280. l. 230 cM.
Idem. Vente Johann van der Linden van Slingelandt, Dordrecht, 1785 . . . . 194.
Idem. Vente Spruyt, Bruxelles, 1841.
Idem. Idem Mallinus Louvain, 1824.
Le Saint Sacrement adoré par des Saintes et des Pères de l'Eglise . . . . 195, pl. 233.
Dessin, Londres. Fairfax Murray.
Le Triomphe de la Croix sur les sept Péchés Capitaux. 194.
Vente Mertens van den Bosch, Anvers, 1849.

II. MYTHOLOGIE.

Les Armes d'Achille 149
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734.
H. 8, l. 11 p.
Thétis recevant les armes d'Achille 149
Vente Nourri, Paris, 1785.
Toile, h 17, l. 22 po.
Achille pleurant la mort de Patrocle et recevant Briséis.
Vente Nourri, Paris, 1785.
Toile, h. 25, l. 18 po.
Achille découvert par Ulysse à la cour de Lycomède.
Vente Amsterdam, 8 mai 1715.
Idem. Vente P. J. Aerts d'Opdorp, Bruxelles, 1819.
L'histoire d'Actéon . . . . 156.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734.
H. 3 p. 10 po., l. 4 p. 6 po.
Idem. Vente Abbé Guillaume de Gévigny, Paris, 1779.
Un Actéon d'après Jordaens . . . . 156.
Vente Jérémie Wildens, 1653.
Adonis embrassant Vénus.
Vente Peilhon, Paris, 1763.
H. 6 p., l. 4 p. 9 po.
Idem. Vente Prince de Conti, Paris, 1777.
La Mort d'Adonis.
Vente Duc de Marlborough, 1886.
H. 52½, l. 60½ po.

La Mort d'Adonis.
Vente Rodolphe Lepke. Berlin, mars 1903
La Bataille des Amazones.
Vente David Ietswaart, Amsterdam, 1749.
L'Enlèvement d'Amphitrite Anvers, Van der Veken.
Exposition d'Art Ancien, Anvers, 1877.
Antiope endormie. . . . . 150.
Grenoble, Musée, No. 388.
Toile, h. 130, l. 93 cm.
Signé: *J. Jordaens, fecit 1650.*
Idem. Vente Mensaert, Amsterdam, 1824.
Vente Baron van Leyden van Heurmen, 1719.

HISTOIRE D'ARGUS ET D'IO.

Mercure parmi les pasteurs. . . . . 147.
Berlin, Paul Meyerheim.
Toile, h. 190, l. 210 cM.
Argus gardant Io . . . . 147.
Bruxelles, Emile Maryssen, marchand de tableaux.
Toile, h. 56, l. 78 cM.
Mercure découvrant Argus gardien d'Io . . . 147.
Anvers, Aug. Delbeke.
Toile, h. 37, l. 76 cM.
Argus gardant Io . . . . 148.
Vente Johan v. d. Marck, Amsterdam, 1783.
Toile, h. 44, l. 61 po.
Mercure endormant Argus . . . . 147.
Vente Menke, Anvers, 1904.
Signé: *J. Jor. fecit 1647.*
Idem. Bruxelles, Marynen . . . . 147.
Daté: 1640.
Argus et Mercure.
Vente Anvers, 25 mai 1768.
Toile, h. 40, l. 54 po.
Idem. Vente De Raedt, Malines.
Toile, h. 67, l. 84 cM.
Idem. Vente Walschot, Anvers, 1817.
Toile, h. 31¾, l. 50½ po.
Idem. Vente Stranaldo Villanova, Cologne. 1880.
Toile, h. 70, l. 115 cM.
Idem. Vente Louis von Lilienthal, Cologne. 1893.
Toile, h. 119, l. 137 cM.
Mercure aiguise son glaive pour tuer Argus . *139*, pl. 145, 147.
Anvers, Madame Chs. Wauters.
Toile, h. 152, l. 188 cM.
Mercure tire son glaive pour tuer Argus. . pl. *41*, 147, 180.
Lyon, Musée No. 110.
Toile, h. 196, l. 235 cM.
Idem. Gand, G. Hulin . . . . 147, pl. 148.
Toile, h. 117,5, l. 201 cM.
Provient de la collection du comte de Shrewsbury, Alton Towers.
Mercure soulevant son glaive pour tuer Argus . 147, 179, 180.
Eau forte de Jordaens.
Mercure sur le point d'immoler Argus.
Saint-Pétersbourg, Ermitage, No. 648 . . . . 147.
Toile, h. 133, l. 187 cM.
Mercure sur le point d'immoler Argus. . . . 147.
Sir Archibald Campbell à Garscube.
Idem. Vente David Ietswaart, Amsterdam, 1749.
H. 4 p., l. 6 p. 6 po.
Idem. Vente John. Lod. Strantwijk, Amsterdam, 1780.
Toile, h. 23, l. 31 po.
Idem. Vente Lavillarmois, Lille, 1795.
Toile, h. 21, l. 29 po.
Mercure prêt à immoler Argus.
Vente Aug. De Keersmaecker et prêtre Beeckman, Anvers, 1853.
Toile, h. 108, l. 158 cM.
Idem. Vente Capello, Amsterdam, 1767.
Toile, h. 52, l. 71 po.
Idem. Vente Prince de Conti, Paris. 1777.
Panneau, h. 18, l. 23 po.
Argus et Mercure
Vente François Mols, Salle des arbalétriers, Anvers, 1769.
Idem. Vente Bruyninx, Anvers, 1791.
Argus tué par Mercure . . . . 147, 148.
Offert en vente au Musée d'Anvers en 1902.
Signé: *J. JOR 16* . .
Idem. Vente Rodolphe Lepke, 1905.
Argus tué.
Vente Ravaisson, Paris, 1903.
Argus et diverses animaux.
Vente Horion, Bruxelles, 1788.
H 5 p. 6 po., l. 4 p. 6 po.
Argus . . . . 148.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734.
H. 3 p., 6½ po., l. 7 p, 4 po.
Idem. Vente Horion, Bruxelles, 1788.
H. 2 p. 4 po., l. 3 p.
Argus et Mercure.
Vente Daniel de Jongh, Rotterdam, 1810.
Argus et Io.
Vente Mlle Hélène Herry, Anvers, 1884.
H. 57, l. 78 cM.
Ariane et le cortège de Bacchus . . . . *95*, pl. 98.
Dresde, Musée, No. 1009.
Toile, h. 240, l. 315 5 cM.
Acheté à Anvers en 1710.
Atalante et Hypomène. . . . . *158.*
Vente Latinie, Anvers, 1905.
Daté: 1646.
Vente Sels, Anvers, 1882.
Idem. Anvers, Max Rooses . . . . 158.
Toile, h. 84, l. 110 cM.
Vente Bysterbos, Amsterdam, mars 1899.
Idem. Vente van Gemert, Anvers, 1778.
Bacchus enfant endormi . . . . 180.
Eau forte de Jordaens.
Bacchus Enfant.
Varsovie, Comte Branicki.
Toile, h. 116, l. 104 cM.
Le Jeune Bacchus . . . . 173, pl. 173.
Anvers, Max Rooses.
Toile, h. 75, l. 60 cM.
Vente Foulon, Anvers, 1900.

Le Jeune Bacchus . . . . 173.
Vente Richardt, Rotterdam, 1882.
Toile, h. 58.5, l. cM.
Bacchus à la peau de panthère et à la coupe.
Ypres, Musée, No. 30.
Panneau, h. 123, l. 94 cM.
Idem. Vente Hubert Duster, Cologne, 1886 . 173.
Toile, h. 79, l. 65 cM.
Provient de la collection Croquillon, Courtrai.
Idem. Vente Michel von Kogelniceano, Cologne, 1887.
Toile, h. 90, l. 72 cM.
Idem. Vente Joh. Jac. Claessen etc., Cologne, 1887. 174.
Toile, h. 125, l. 85 cM.
Idem. Vente Niellon Torris, Bruxelles, 1890.
Toile, h. 119, l. 95 cM.
Idem. Vente Lanfranchi, Pressbourg, 1895, No. 84.
Toile, h. 130, l. 100 cM.
Bacchus couronné de pampres, la coupe à la main.
Vente Haendeke, Cologne, 1896.
Cuivre, h. 41, l. 33 cM.
Idem. Vente Schwarzschild, Cologne, 1882.
Toile, h. 54, l. 47 cM.
Bacchus ivre tend une coupe à un satyre . . . 174.
Gravure François Lucas.
Bacchus.
Inventaire Herman De Veyt, Anvers, 1642.
Idem. Ventes de Lannoy et Van Hal, Anvers, 1850.
Tête de Bacchus.
Vente Amsterdam, 26 juillet 1810.
Panneau, h. 12, l. 10 po.
Bacchus et Ariane.
Vente La Haye, 18 juillet 1753.
Idem. Vente Sohier van Nispen, La Haye, 1768. 98.
Toile, h. 48, l. 51 po.
Bacchus rencontre Ariane . . . . 94.
Vente Gustave Couteaux, Bruxelles, 1874.
Toile, h. 69, l. 48 cM.
Bacchus et Ariane . . . . 94.
Dessin. Vente von Klinkosch, Vienne, 1889.
Craie rouge, plume et sépia.
Bacchus et Cérès . . . . 174.
Vente m. A. H, Bruxelles, 1864.
Toile, h. 96, l. 73 cM.
Bacchus, Cérès et Vénus . . . . 174.
Vente J. de Nooy, Haarlem, 1811.
Bacchus, Cérès et Cupidon suivis d'une chèvre . 174.
Vente Houyet, Bruxelles, 1867.
Toile, h. 19, l. 73 cM.
Bacchus avec sept autres figures . . . . . . 91.
Vente Martin Robyns, Bruxelles, 1758.
H. 7 p., l. 7 p. 5 po.
Le Triomphe de Bacchus . . . . . . *90*, pl. 91.
Cassel, musée, No. 109.
Toile, h. 204, l. 163 cM.
Une étude, dessin, pour ce tableau fut vendue dans la vente du Dr. Max Strauss à Vienne, 2 mai 1906, et achetée par M. Gaston von Mallman à Blaschkow.
Idem. Arras, musée . . . . 92.
Copie du tableau précédent.
Autre copie chez le comte Bronicki, Varsovie, 92.

Cortège de Bacchus et Silène . . . . 157, pl. *221*.
Bruxelles, Musée.
Idem. Vente Jean François d'Orveille, Amsterd. 1705.
Idem. Vente Willem Six, Amsterdam, 1734
Idem. Vente Loquet, Amsterdam, 1783.
Toile, h. 49, l. 80 po.
Idem. Vente Choiseul Praslin, 1808, Paris.
Toile, h. 56, l. 42 po.
Idem. Vente P. J. de Marneffe, Bruxelles, 1830.
Idem. Réplique Mme Bougard, Bruxelles, 220.
Bacchus et Bacchantes: Voir *Silène.*
Triomphe de Bacchus et Silène . . . . . . 221.
Lord Northwick (Waagen, *Art Treasures*, III 206).
Bacchus affourché sur une chèvre, escorté de satyres.
Esquisse. Vente Cuypers de Rijmenam, Bruxelles, 1803.
Toile, h. 11, l. 15 po.
Bacchus avec des nymphes et un dieu sylvestre.
Vente von Robert, Cologne, 1893.
Toile, h. 168, l. 112 cM.
Une Bacchanale.
Vente Johan Cau, Chevalier, seigneur de Domburg. Amsterdam, 1710.
Idem. Vente, Rotterdam, 28 juin 1756.
H 2 p. 6 po, l. 3 p. 6 po.
Idem. Vente von Kretschner, Amsterdam, 1757.
H. 20½, l. 16 po.
Idem. Vente Horion, Bruxelles, 1788.
H. 3 p. 6 po., l. 4 p. 6 po.
Une Bacchanale.
Vente Walschot, Anvers, 1817.
Toile, h. 61½, l. 98½ po.
Fête de Bacchantes.
Vente Haarlem, 8 avril 1800.
Idem. Vente Brentano, Amsterdam, 1822.
Toile, h. 1 a. 7 pa. 5 po., l. 1 a. 7 pa. 3 po.
Idem. Vente Mensart, Amsterdam 1824.
Toile, h. 53, l. 45 po.
Bacchanale.
Dessin. Vente Jos. Dan. Boehm, Vienne, 1865.
Plume et couleur h. 4 po. 9 lignes, l. 7 po. 1 ligne.
Un Jeune ivre du cortège de Bacchus, la tête reposant sur un tonneau.
Vente de Scherpenzeel Heusch, Bruxelles, 1881.
Toile, h. 138, l. 150 cM.
Cacus dérobe les vaches de Geryon. 179, pl. 180, 185.
Eau forte de Jordaens
Signé: *Jac. Jordaens inventor 1652.*
Idem. Dessin. Vente Pierre Wauters, Bruxelles, 1797. 179, 185.
Craie, blanche, rouge et noire, et plume.
Cadmus.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734, No. 90.
H. 2 p. 4 po., l. 3 p. 4 po.
Cérès à la recherche de Proserpine.
Vente Peytier de Merckthem, Anvers, 1806.
Toile, h. 68, l 82 cM.
Circé et Ulysse . . . . 106, pl. 107.
Toile, h. 133, l. 204 cM.
Crefeld, Henri Tack (en 1905).
Idem. Vente Joan Tack, Amsterdam, 1781.

Circé et Ulysse . . . . 106, pl. 107.
Toile, h. 133, l. 204 cM.
Haarlem, 8 avril 1800.
Danaë et Jupiter.
Vente J. Siebrecht, Anvers, 1754.
Dédale et Icare.
Stuttgardt, Musée, No. 324.
Toile, h. 135, l. 126 cM.
Diane.
Dessin. Bistre. Vente Jos. Dan. Boehm, Vienne, 1865.
Diane et l'une de ses nymphes.
Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
A la plume, lavé de couleurs.
Diane et nymphes au bain.
Dessin. Albertina, 622.
Diane et ses nymphes au bain.
Dessin. Rotterdam, Musée Booymans.
Le bain de Diane . . . . *52*.
Madrid, Musée, No. 1409.
Toile, h. 131, l. 127 cM.
Diane et Calisto . . . . *156*, pl. 156.
Oldenbourg, Musée, No. 105.
Toile, h. 81, l. 120 cM.
Idem. Vente Jacques van der Dussen, Amsterdam, 1752.
H. 4 p. 9 po., l. 6 p. 7 po.
Idem. Inventaire Jéremie Wildens, 1653 . . 156.
Idem. Idem Jan van Born, Anvers, 1657.
Idem. Vente Amsterdam, 21 juin 1797.
Panneau, h. 31. l. 46 po.
Le Repos de Diane . . . . *95*.
Vente Kums, Anvers, 1898.
Toile, h. 205, l. 255 cM.
Idem. Vente van Schorel, Anvers, 1774.
Idem. Idem Robiano (comtesse douarière de), Bruxelles, 1838.
Idem. Vente Le Candele, Anvers, 1881.
Diane et ses nymphes . . . . 95, 156.
Paris, 1777, Galerie Lebrun.
H. 3 p. 9 po., l. 4 p. 10 po.
Vente Abbé Guillaume de Gevigny, Paris, 1779.
Vente Fesch, Rome, 1845.
Diane au Repos . . . . 94.
Saint Pétersbourg, Ermitage, No. 649.
Toile, h. 224, l. 285 cM.
Diane et ses nymphes.
Vente Henri Craen, Amsterdam, 1811.
Toile, h. 35, l. 53 po.
Diane et Actéon . . . . 94.
Dessin. Brunswick, Musée.
A la plume et à la craie, lavé de couleur.
Les Filles de Cécrops découvrent le jeune Erichton.
Vente Amsterdam, 6 avril 1895.
Idem. Vente Lyonnet, Amsterdam, 1791.
Toile, h. 34, l. 50 po.
Idem. Vente Philips Neven, Amsterdam, 1892.
Toile, h. 65, l. 80 cM.
L'Enlèvement d'Europe.
Vente Ourshagen, Malines, 1892.
L'Enlèvement d'Europe.
Dessin. Vente Métayer, Amsterdam, 1799.
Craie rouge et noire.
Idem. Dessin. Saint-Pétersbourg. Ermitage, 4210.
A la craie jaune, rouge et bleue.
Flore et Pomone.
Vente Daniel Moore, Londres, 1899.
Panneau 47 × 36 po.
Flore, Silène et Zéphire . . . . . . 181, pl. 237.
Knocke. Mme Parmentier.
Toile, h. 128, l. 114 cM.
Idem. Wil. Griene, Eastland, Scottland. . . 181.
Idem. Vente de Peters, Paris, 1779.
H. 4 p., l. 3 p. 9 po.
Idem. Dessin. Berlin, Musée, 2282 . . . . 181.
Blanc, bistre et rouge.
Inscription: *Flora, Silenus et Zephirus 1639.*
Hercule assommant les enfants de la terre . . 121.
Tableau de Rubens achevé par Jordaens.
Nymphes remplissant la corne d'abondance. 149, pl. 139.
Copenhague, Musée, No. 167.
Toile, h. 246, l. 311.75 cM.
Signé: *J. Jor. fe 1649.*
Héro et Léandre.
Vente Johan van Nispen, La Haye, 1768.
Toile, h. 37, l. 48 po.
Jupiter nourri par la chèvre Amalthée. 87, pl. 96, 179, 180, 182, 196.
Paris, Louvre, No. 2013.
Toile, h. 150, l. 203 cM.
Acheté par le roi Louis XVIII.
Idem. Musée de Cassel, No. 94. . *87*, pl. 87, 88.
Toile, h. 219, l. 247 cM.
Renseigné dans l'inventaire du Musée de Cassel en 1749.
Idem. Cassel, Musée, No. 95 . . . . 88, pl. 89.
Signé: *Jac. Jordaens.*
Idem. Vente Stevens, Anvers, 1837.
Toile, h. 115, l. 163 cM.
Idem. Eau forte de Jordaens, 1652 . . . . 179.
Idem. Vente de Vinck de Wesel, Anvers, 1814. 91.
Toile, h. 32, l. 46 po.
Dans la vente Stier d'Aertselaer, Anvers, 1822, acheté par Mme Wellens, de Bruxelles.
Idem. Vente de l'Auditeur Della Faille, La Haye, 1730.
Idem. Idem Amsterdam, 9 mars 1734.
Idem. Idem Loquet, Amsterdam, 1783 . . . 90.
Toile, h. 72, l. 78 po.
Idem. Vente Amsterdam, 19 octobre 1818.
Idem. Berlin, Naumann (PARTHEY I, 641).
Idem, avec divers personnages.
Vente Van der Stel, Amsterdam, 1781.
Toile, h. 33, l. 46½ po.
Idem, avec divers satyres et nymphes.
Vente Amsterdam, 10 septembre 1798.
Toile, h. 38, l. 48 po.
Jupiter et Amalthée.
Bruxelles, Debuck.
Toile, h. 74, l. 104 cM.
Idem. Dessin. Vente Métayer, Amsterdam, 1799.

Nymphe trayant la chèvre Amalthée . . . . . 87.
Dessin. Brunswick, Musée.
Craie rouge. Signé: A°. 1671 $\frac{19}{6}$.
La chèvre Amalthée . . . . . . 87, pl. 97, 196.
Dessin. Louvre, 20022.
Craie rouge, noire et bleuâtre, le fond lavé.
L'Enfance de Jupiter.
Blaschskow, Bohème, Gaston van Mallmann.
Toile, h. 77, l. 110 cM.
Idem. Vente Vrancken, Lokeren, 1638 . . . 90.
Toile, h. 33, l. 48 po.
Jupiter et Io . . . . 179, pl. 179.
Eeau forte de Jordaens, 1652.
Un Sacrifice à Jupiter . . . . pl. 65.
Dessin. Rotterdam, Musée, 247.
Un Sacrifice dans un temple païen.
Dessin. Vente Prince de Ligne, 1794.
Craie noire, rouge et blanche, sur papier gris.
Léda.
Vente Jacques Jordaens, La Haye, 1734.
H. 1 p. 9 po., l. 1 p. 3 po.
Mars.
Plafond, Dessin, Vente Métayer, Amsterdam, 1799.
Dessin à la craie rouge et noire.
Mars et Bellone.
Vente Verelles, Anvers, 1856.
Toile, h. 46, l. 63 cM.
Méléagre et Atalante . . . . . . 35, pl. 37, 190.
Anvers, Musée. Autrefois Copenhague, Charles Madsen.
Toile, h. 154, l. 123 cM.
Idem. Madrid, Musée, No. 1407, 35, 36.
Toile, h. 151, l. 241 cM.
Idem. Vente Jacques Jordaens, La Haye, 1734, No. 89 . . . . 35.
H. 2 p 3½ po, l. 3 p. 1½ po.
Idem. Dessin. Amiens, Masson . . . 12, pl. 37.
Idem. Vente Pierre Fouquet, Amsterdam, 1801.
Idem. Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Idem. Dessin. Vente Lauwers, Amsterdam, 1802.
Craie rouge et noire, et lavis.
Idem. Vente Douairière d'Hoop van Abstein, Gand, 1849.
Panneau, h. 62, l. 104 po.
Mercure en buste.
Vente Conrad von Siegburg, Bruxelles, 1901.
Panneau, h. 64, l. 95 cM.
Mercure et les Filles de Dryops.
Copenhague, Gustave Falck.
Papier collé sur toile, h. 50, l. 75 cM.
Mercure et Battus.
Dessin. Prince de Ligne, 1794.
Légèrement esquissé à la craie noire, rehaussé de blanc sur papier gris.
Le Jugement de Midas . . . . 117, 156.
Madrid, Musée, No. 1637.
Toile, h. 181, l 267 cM.
Idem. Vente Jacques Jordaens. La Haye, 1734. No. 88.
H. 2 p. 4 po., l. 3 p. 10 po.

Le Jugement de Midas.
Vente chevalier Robert de Neufville, Leyde, 1736.
H. 2 p. 6½ po., l. 3 p. 10 po.
Idem. Vente Henri van Limburg, La Haye, 1759.
H. 28, l. 45 po.
Le supplice de Marsyas.
Vente Willem Six, Amsterdam, 1734.
Apollon et Marsyas.
Vente. Malines, 29 novembre 1838.
Toile, h. 1 p. 8 po., l 1 p. 7 po.
Le châtiment de Marsyas. . . . . 157.
Amsterdam, Rijks-Museum, No. 1317.
H. 2 p. 6 po., l. 3 p 10 po.
Idem. Vente Van Swieten, La Haye, 1731.
Le Roi Midas . . . . 157, pl. 157.
Gand, Musée, 98.
Anvers, vente Huybrechts, 1902.
Toile, h. 116, l. 154 cM.
Le Jugement de Midas . . . . 156.
Inventaire Jeremie Wildens, 1653, Anvers.
Idem. Vente Brentano, Amsterdam, 1822.
H. 8 pa. 9 po, l. 1 a. 2 po
Idem. Vente Cuypers de Rijmenam, Bruxelles, 1802.
Idem. Idem de Beunie, Anvers, 1827.
Idem. Idem Guillaume Verbelen, Bruxelles, 1833.
Idem. Idem Stevens, Anvers, 1837.
Idem. Idem van Rijmenam, Malines, 1838.
Toile, h. 74, l. 75 cM.
Idem. Vente Henri Beissel d'Aix la Chapelle, Bruxelles, 1875.
Un triomphe marin (Neptune enlève Amphitrite). 50, pl. 58.
Bruxelles, Galerie d'Aremberg.
Toile, h. 231, l. 349 cM.
Idem. Vente Jacques Jordaens, La Haye, 22 mars 1734, No. 71.
H. 8 p., l. 12 p. 5 po.
Idem. Vente Roi des Pays Bas, La Haye, 1842, Amsterdam, 1850.
Toile, h. 251, l 375 cM.
Ce tableau est renseigné dans un catalogue du Rijks Museum d'Amsterdam de la première moitié du dix-neuvième siècle.
Idem. Neville de Goldsmid de La Haye, Paris, 1876.
Idem. Vente J. Siebrecht, Anvers, 1754.
Idem. Idem parmi des tableaux, venu de Saxe, Amsterdam, 22 mai 1765 . . . . 50.
H. 91, l. 138 po.
Un triomphe marin.
Vente H. Hisette etc. Gand, 1808.
Toile, h. 34, l. 55 po.
Idem. Jean-Jacques de Faesch, Amsterdam, 1833.
Toile, h. 1 a. 3 po., l. 1 a. 4 po.
Idem. Vente Anvers, 21 mai 1838.
Idem. Idem Amsterdam, 1er août 1828.
H. 2 a. 2 pa. 7 po., l. 3 a. 1 pa. 1 po.
Idem. Vente douairière Robert Geelhand, Anvers, 1888 . . . . 50.
Idem. Vente Amsterdam, 5 juin 1765.
Toile. h. 33, l. 50 po.

Neptune et Amphitrite (Les Trésors de la Mer).100.
Vienne, Galerie, Schoenborn.
Toile, h. 300, l. 370 cM.
Neptune et Vénus entourés de divinités marines.
Vente dans les salles du Lloyd, Bruxelles, 1837.
Triomphe de Neptune. Dessin.
Vente Gerard Hoet, Amsterdam, 1760.
Craie noire et rouge et un peu de couleur.
Neptune frappe la terre.
Florence, Uffizi, No. 914.
Neptune et Nymphes.
Dessin, Albertina, 634*a*.
Craie rouge et noire.
Nérée.
Berlin, Palais (PARTHEY, 165).
Nessus et Déjanire.
Vente Saint Remy, Cologne, 1892).
Toile, h. 120, l. 100 cM.
Nymphes endormies avec Cupidon . . . . *93*. 94.
Bruxelles, Madame Bougard.
Toile, h. 160, l 260 cM.
Idem. Vente Amsterdam, 7 juin 1751.
Idem. Idem J. Louis Strantwijck, Amsterdam, 1780. 94.
Trois femmes nues avec un ange . . . . . . 94.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734 No. 5.
H. 3 p. 7½ po., l. 3 p. 5 po.
Nymphes endormies . . . . 94.
Dessin. Vente Neyman, (Amsterdam).
Paris, 1776.
Trois Nymphes avec Cupidons.
Toile, h. 1 a. 3 p. 6 po, l. 1 a. 8 p. 4 po.
Vente Amsterdam, 14 mai 1832.
Une Nymphe avec Cupidon . . . . 94.
Vente Pierre Lyonnet, Amsterdam, 1791.
Toile, h. 29, l. 44 po.
Un paysage avec Nymphes endormies.
Vente Jean Lucas van der Dussen, Amsterdam, 1774.
Pan gardeur de chèvres et de moutons. 180, pl. 181.
Musée d'Amsterdam, No 741.
Toile, h. 136, l. 173 po.
(De la vente Stinstra, 1822).
Idem. Hampton Court Palace.
Pan et Syrinx . . . . *48*, pl. 53, 205.
Bruxelles, Musée, No. 240.
Toile, h. 172, l. 133 cM.
Idem. Vente Jac Jordaens. La Haye, 1734. . 49.
H. 3 p. 8 po., l. 3 p. 3½ po.
Idem. Vente Marie Beuckelaer, Douairière Holungius, La Haye, 1752.
Idem. Vente Edmond Ruelens, Bruxelles, 1883.
Idem. Idem Bruxelles, 21 mai 1851.
Idem. Idem Huyghens de Lowendal, Anvers, 1858.
Toile, h. 74, b. 92 cM.
Pan et deux nymphes.
Marquis of Bute (WAAGEN, *Art Treasures III*, 475).
Pan avec nymphes et enfants.
Vente De Boer, Amsterdam, 1840.
Toile, h et l. 1 a 74 po.

Le Jugement de Pâris.
Vente J. Siebrecht, Anvers, 1754.
Idem. Vente N. N. Consul d'Espagne, Londres, 1772.
Idem. Vente Nieuhof, Amsterdam, 1777.
Idem. Idem Christine Suzanne De Vries, Amsterdam, 1840.
Toile, h. 1 a. 3 po., l. 1 a. 66 po.
Idem. Vente Ourshagen, Malines, 1892.
Toile 75 sur 98 cM.
Un sujet de la vie de Pâris.
St. Petersbourg, Académie.
Pâris et Œnone.
Vente Amsterdam, 10 août 1785,
Panneau, h. 30, l. 44 po.
Pénélope et les prétendants.
Vente Charles Spruyt, Gand, 1815.
Toile, h. 45, l. 86 po.
Persée et Andromède . . . . 121.
Tableau de Rubens achevée par Jordaens,
Philémon et Baucis. . . . . 184.
Helsingfors, Musée.
Idem. Vente Jean Agges, Amsterdam, 1772 . 184.
Idem. Idem Rotterdam, 27 avril 1713.
Idem. Idem Amsterdam, 3 avril 1751.
Idem. Idem Comte André de Stolberg à Soedar. Hanovre, 1859. 184,
Toile, h. 3 p. 5 po., l. 2 p. 6 p.
Idem. Esquisse. Berlin, Naumann, (PARTHEY, No. 34 . . . . 184.
Idem. Vente Conrad von Siegburg, Bruxelles, 1901.
Toile, h. 65, l. 78.
Idem. Dessin. British Museum . . . . . . 184.
Idem. Gravure par P. Gladitsch 184
Polymnie et le Poète.
Vente de Vinck de Wesel, Anvers, 1814.
Toile, h. 41, l. 30 po.
Offrande à Pomone . . . . *34*, pl. 36.
Madrid, Musée, No. 1408.
Panneau, h. 165, l. 112 cM.
Prométhée . . . . *97*, pl. 100.
Cologne, Musée, No. 614.
Toile, h. 243, l. 196 cM.
Provient de la vente Schenk, 1860.
Idem. Vente van Heemskerk, La Haye, 1770.
Toile, h. 96, l. 70 po.
Le Rapt de Proserpine.
Vente Busso, Gand 1832.
L'Histoire de Psyché . . . . 128, 129.
Plafond provenant de la demeure de Jordaens
Charles van der Linden, Anvers.
Daté: 1652.
Idem. (Plafond). Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734. No. 109 . . . . 121.
Tout un plafond de 5 pièces représentant l'histoire de Psyché et deux tableaux de fleurs plus petits ensemble longueur 23, largeur 17 pieds.
Jordaens traita sans doute le même sujet pour le Cabinet de la reine d'Angleterre à Greenwich. *118*, 121.

L'Histoire de Psyché . . . . 121.
(Un plafond). Vente Jac. Jordaens, La Haye 1734, No. 78.
Un grand tableau carré, avec quatre grands tableaux obliques, servant pour le plafond d'une vaste salle, représentant l'histoire de Psyché, peints par Jordaens pour la Reine Christine de Suède, ensemble long de 24 et large de 22 pieds.
Cupidon et Psyché . . . . 121.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734, No. 52.
H. 2 p. 6½ po., l. 3 p. 1 po.
Un Satyre (Buste).
Vente Jacques De Wit, Amsterdam, 1755.
H. 2 p. 1 po., l. 1 p. 8 po.
Une tête de Satyre rieur.
Vente Balthasar Beschey, Anvers, 1776.
H. 1 p. 8 po., l. 1 p. 5 po.
Une tête de Satyre.
Vente Comtesse Reigersberg, Munich, 1890.
Toile, h. 59, l. 52 cM.
Idem. Dessin en diverses couleurs. Louvre 20033. pl. 160, 197.
Un Satyre.
Dessin. Craie rouge. Louvre.
Satyre portant une guirlande de fruits.
Dessin. Vente Frans Backer, Cologne, 1882. Craie rouge rehaussée de blanc. Collection Boerner.
Satyre portant une corne d'abondance.
Dessin Vente Jacques De Vos, Amsterdam, 1883. Craie rouge.
Un jeune Satyre.
Dessin. Vente Artaria, Sterne, etc. Vienne, 1886.
Dessin au crayon signé: *Jac. Jordaens 1652.* Provient de la vente Boehm. Vienne, 1865.
Un Satyre.
Dessin. Craie noire et rouge. Vente Comte de Warwick, Londres, 1896, provenant de la collection Benjamin West.
Satyre jouant de la flûte.
Vente de Vinck de Wezel, Anvers, 1814.
Toile, h. 22, l. 14 po.
Satyre portant des fruits.
Même vente, même format.
Satyre endormi.
Vente baron de S., Bruxelles, 2 mai 1869.
Toile, h. 120, l. 94 cM.
Satyre et Nymphe.
Berlin, Château, (PARTHEY, 60).
Jeune ivrogne avec femme et satyre.
Vente Gottlieb Thiermann, Cologne, 1867.
Toile, h. 124, l. 100 cM.
Satyre versant du vin à une femme.
Vente Amsterdam, 1 Mai 1849.
Toile, h. 1 a. 15 po., l. 87 po.
Satyre avec enfant.
Aix la Chapelle, Musée, 76.
Toile, h. 170, l. 105 cM.
Satyre et Cupidon.
Vente Chevalier de Marssen, Maastricht, 1821.
Toile, h. 125, l. 174 cM.
Satyre pressant des raisins pour ses enfants.
Vente M. A. H. Bruxelles, 1864.
Toile, h. 40, l. 35 cM.
Un satyre avec deux enfants.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734, No. 44.
H. 2 p. 3 po., l 2 p. 3 po.
Satyre avec femme et Cupidon.
Vente J. Siebrecht, Anvers, 1751.
Satyre suivant un faune.
Vente de Robiano, Bruxelles 1837.
Toile, h 132, l. 172 cM
Satyre dans un paysage.
Vente Sir P. Stevens, Londres, 1804.
Satyre et monstre.
Collection Martin Kretzer, Amsterdam, 1650.
Une poésie de Lambert van den Bos sur ce tableau 1650: *Oud Holland*, II, 114.
Deux jeunes Satyres portant une hure de sanglier.
Dessin. Vente Artaria, Vienne, 1896.
Dessin repris à l aquarelle et au pinceau, de la collection W. Koller.
Satyres et Nymphes. . . . . 49.
Gand, Musée.
Toile, h 117, l. 180 cM.
Vente Fréd. Muller, Amsterdam, 3 juillet 1904.
Idem Vente Baron Mertens, Bruxelles, 1861.
Toile, h 50, l. 55 cM.
Idem. Potsdam, Nouveau Palais (PARTHEY, 61).
Satyres et femmes.
Vente Gillis van Hoven, 1755.
H. 4 p. 2 po., l. 31 p. 1 po.
Satyres et nymphes.
Vente du marchand de tableaux David Ietswaart, Amsterdam, 1749.
Nymphes endormies surprises par des Satyres.
Vente Bruxelles, 17 juillet 1776.
H. 39, l. 45 po.
Satyres et nymphes.
Vente Amsterdam, 10 avril 1739.
Idem. Vente J. H. Onder de Wyngaert Canzius, Delft, 1804.
H. 60, l. 70 po.
Idem. Vente Amsterdam, 4 août 1828.
Panneau, h. 3 p 7 po, l. 1 aune 2 pa.
Idem. Vente Frédéric Muller, Amsterdam, 7 juillet 1903.
Toile, h. 119½, l. 184 cM.
Satyres et nymphes dans un paysage.
Dessin. Vente Gildemeester, Amsterdam, 1800.
Satyres et nymphes avec Mercure.
Dessin. Anvers, Musée Plantin-Moretus.
Craie rouge et noire, quelques touches à la plume.
Satyres et trois Grâces avec Corne d'abondance.
(SANDRART, *Teutsche Académie*, p. 336).
Satyre avec trois Grâces.
Vente Mme de la Rocheb, Paris, 1873.
Toile, h. 66, l. 82 cM.
Satyres, nymphes et enfants se réchauffant à un feu.
Vente, Anvers, 29 mai 1865.
Toile, h. 68, l. 80 cM.

Saturne dévorant un de ses fils.
Vente Dusart, Anvers, 1865.
Idem. Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797 . . . . 179.
Craie noire, en hauteur.
Tête de Silène.
Vente Jacques Clemens, Gand, 1779.
Panneau, h. 18, l. 12 po.
Silène.
Vente Willem van Haansbergen, La Haye, 1755.
Avec fruits et autres accessoires par Snijders.
Silène recevant une pomme de l'Amour.
Cabinet Poullain, gravure C. Maret.
Vente Randon de Boisset, Paris, 1777.
Toile, h. 3 p. 8 po., l. 3 p. 6 po., 6 lignes.
Silène ivre.
Potsdam, Nouveau Palais (PARTHEY, 48).
Idem. Vente J. George Riedinger, Cologne, 1841.
H. 47, l. 68 po.
Silène et les quatre Saisons . . . . 181.
Même sujet intitulé *Flore, Silène et Zephire* (voir Flore).
Helsingborg (Scanie) Comtesse de la Gardie.
Toile, h. 3 p. 8 po., l. 3 p. 6 po.
Provient des collections Boisset, Crozat (Paris), Poullain (Paris), comte G. A. Sparre (Suède).
Idem. Vente Jean Adrien Snyers, Anvers, 1818. 181.
Idem. Idem Vente Pommersfeld . . . . . 181.
Toile, h. 4 p. 5 po, l. 3 p. 9 po.
Silène et Bacchante.
Vente Sils, Anvers, 1882.
Idem. Vente Sassenus, Bruxelles, 1776.
H. 3 p. 7 po., l. 3 p. 6 po.
Ivrogne soutenu par une femme. (Silène?)
Bamberg, Himmerlein (PARTHEY. 93).
Toile, h. 3 p. 8 po. 5 li., l. 2 p. 8 po. 5 lignes.
Silène, Faune et Bacchantes.
Vente De Meulder, etc. Anvers, 1854.
H. 145, l. 110 cM.
Silène ivre avec Satyres et Bacchantes.
Vente Chrétien Everhard Vaillant, Amsterdam, 1830.
Silène sur un âne avec deux Satyres et enfants.
Vente Engelbert et Tersteeg, Amsterdam, 1808.
Panneau, h. 13 po., l. 18 po
Idem. Dessin. Rotterdam, Musée, 247.
Idem. Idem Vente van der Heyden, Amst., 1827.
Silène ivre conduit par des Satyres.
Vente de Renesse—Breidbach, Coblence, 1828.
Idem. Vente Bianco, Milan, 1889.
Panneau, h. 48, l. 65 cM.
Le cortège de Silène.
Esquisse. Vente Baron de Beurnonville, Paris, 1884.
En grisaille relevé de quelques touches
Silène et Satyre.
Dessin. Albertina, 624.
Craie rouge et noire.
Télémaque conduit Théokiymène auprès de sa mère.
Dessin en couleurs. Musée de Stockholm.
Ulysse (Een Elusses op plate) . . . . . . 122.
Vente Jérémie Wildens, Anvers, 1653.
Ulysse et Didon.
Vente J. Lod. Strantwyck, Amsterdam, 1780.
Toile, h. 45, l. 12 po.
Ulysse chez Nausicaa . . . . 122.
Anvers, Van der Ouderaa.
Vente Nicolas Corneille Hasselaar, Amsterd., 1742.
H. 4½ p., l. 6 p. 7 po.
Ulysse aux pieds de la fille d'Alcinoüs.
Vente Amsterdam, 29 avril 1817.
L'Histoire d'Ulysse et de Polyphème . . . . 122.
Succession de Rubens . . . . 265.
Vénus au miroir entourée des Trois Grâces.
Florence, Uffizi, No. 775.
Vénus et Adonis.
Vente 16 mai 1696, Amsterdam.
Vénus et Mars.
Vente Edmond Ruelens, Bruxelles, 1883.
Toile, h. 144, l. 135 cM.
Vénus, Mars et Vulcain.
Vente Philippe van Dyck, La Haye, 1753.
H. 7 p. 8 po., l. 10 p. 8 po.
Vénus avec satyres.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734. No 77.
H. 3 p 9 po., l. 6 p. 6 po.
Vénus et Cupidon avec un Satyre.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734, No. 66.
H. 3 p. 5 po., l. 2 p. 1½ po.
Vénus avec Cupidon et Satyres.
Vente Philippe van Dyck, La Haye, 1753.
Une offrande à Vénus . . . . 96.
Brunswick, Musée, No. 1015.
Panneau, h. 75, l. 142½ cM.
Idem. Dresde, Musée . . . . 96, pl. 99.
Toile, h. 83. l. 142 cM.
Satyres et nymphes assistant à une offrande.
Vente C. Vermeulen, Dordrecht, 1813.
Une offrande à Vénus et Mars . . . . . . 96.
Vente van Schorel, Anvers, 1774.
Toile fixée au bois, h. 18½ po, l. 23 po.
Vertumne et Pomone.
Stuttgard, Musée, No. 336.
Toile, h. 135, l. 127 cM.
Vulcain . . . . 149.
Vendu par Jordaens à Mart. v. Langenhoven en 1646.
Zetes et Calaïs.
Esquisse. Vente Nourri, Paris, 1785.
Toile, h. 10 po, l. 29 po.
Banquet mythologique.
Paris, Louvre, No. 2017. (Collection Lacaze).
Panneau, h. 74, l. 105 cM.
Idem. Vente J. Siebrecht, Anvers, 1754.
Idem. Horion, Bruxelles, 1788.
H. 2 p, 7 po, l. 3 p 7 po.
Idem. Vente Coquereau, Bruxelles, 1806.
Toile, h 117, l. 154 cM.
Repas de Dieux.
Esquisse. Vente Ravaisson, Paris, 1903.
Toile, h. 47, l 74 cM.
Le Festin des Dieux.
Dessin craie rouge. Vente de Silvestre, Paris, 1810.

Divinités Fluviales.
Toulouse, Musée, No. 97.
Toile, h. 73, l. 91 cM.
Un Fleuve.
Dessin, craie noire et rouge.
Vente Jos. Dan. Boehm, Vienne, 1865.
H. 13½ po, l. 9 po.
Amours.
Vente Marsenick, Cologne, 1891.
Toile, h. 125, l. 97 cM.

Une Histoire tirée d'Ovide.
Vente Leyde, 1 juin 1765.
H. 46, l. 48 po.
Idem. (Un sujet mythologique avec 12 figures).
Vente dans les salles du Lloyd, Bruxelles, 1837.
Idem. (Un sujet mythologique).
Vente Ant. Sils, Anvers, 1882.

III. HISTOIRE.

La Reine Thomyris.
Vente Conrad baron Droste, La Haye, 1734.
H. 23, l. 19 po.
Le Roi Candaule . . . . 140, *144.*
Stockholm, Musée, No. 1159.
Toile, h. 193, l. 157 po.
Idem. Dans un cabinet de tableaux de Bizet, Munich, No. 934 . . . . 146.
Diogène, cherchant un homme . . . . 95, pl *104.*
Dresde, Musée, No. 1010.
Toile, h. 233, l. 349½ cM.
Acheté en 1742 à Paris.
Vente Amsterdam, 20 avril 1695 (Diogène, un tableau capital).
Inventaire Sébastien Leerse, Anvers 1691: „Un grand tableau Diogène peint par Jordaens."
Idem. Un fragment. Dessin chez les frères J. et A. Le Roy à Bruxelles, daté: *J. Jordaens, 1642.* 107, pl. 104, 197.
Diogène.
Vente Jac. Jordaens, 1734, La Haye, No. 12.
H. 3 p. 8 po., l. 5 p. 1 po.
Diogène cherchant un homme . . . . 107.
Vente F. Bernard Stanstead, Londres, 1783.
Idem. Vente van Geertruyen et Beeckmans, Anvers, 1850.
Idem. Vente Rotterdam, 28 avril 1830.
Toile, h. 1¼, l. 1½ a.
Idem. Dessin. Vente Amsterdam, 29 avril 1817.
Socrate et Xantippe.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734, No. 30.
H. 2 p. 3½ po., l. 2 p. 11 po.
Idem (La Querelle domestique).
Vente van Saceghem, Bruxelles, 1851, No. 32.
Toile, h. 163, l. 234½ cM.
Collection Poullain, Paris, 1781.
Vente Arnold Dankmayer, Amsterdam, 1785.
Idem. Vente du Bus de Gisignies, Bruxelles, 1878.
Idem. Vente van Saceghem, Gand, No. 43.
Toile, h. 220, l. 180 cM.
Démocrite et Héraclite.
Brunswick, Musée, No. 120 . . . . 30.
Toile, h. 114, l. 107 cM.
Idem. New-York, Musée, No. 102 . . pl. 28, *31.*
Toile, h. 38, l. 50 p.
Idem. Vente La Haye, 3 mai 1729 . . . . 31.
Idem. P. A. Verlinden, Anvers, 1855.

Démocrite et Héraclite.
Idem. Vente chez Terbruggen, Anvers, 1868.
Toile, h. 112, b 104 cM
Idem. Vente Bruxelles, 25 mars 1849.
H. 162, l. 190 cM.
Archimède tenant un cercle à la main.
Wurzbourg, Musée
Toile, h 1 p. 3 po, l. 2 p. 1 po.
Lucrèce
Vente van Ourshagen, Malines, 1892.
Toile, h. 72, l. 90 cM.
La Continence de Scipion (?)
(La famille de Darius devant Alexandre?) Narbonne, Musée, 297.
Idem. Louvain, Musée, No. 60.
Idem. Dessin. Rotterdam, Musée, pl. 124.
Repas de Cléopâtre et d'Antoine.
Dessin. Vente de Silvestre, Paris, 1810.
La mort de Cléopâtre.
Berlin, von Peucker, (PARTHEY 78).
Général Romain à qui l'on remet les clefs d'une ville.
Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Craie rouge, blanche et noire, avec un peu de jaune, lavis, arrondi au dessins.
Les Romains surpris la nuit par Claudius Civilis. 208.
Amsterdam, Hotel de Ville.
La conclusion de la Paix entre Civilis et Cerealis. 208.
Amsterdam, Hotel de Ville.
Les Femmes de Weinsberg.
Vente Mme de Wed. Vosmeer, Amsterdam, 1901.
Panneau, h. 72, l 105 cM
La Hollande délivrée du Joug espagnol.
Vente Monteleau, Paris, 1802.
H. 287, l. 140 cM.
Le Triomphe de Frédéric-Henri . . . *160,* pl. 161.
Fragment pl. 171. Voir annexes.
La Haye, Maison au Bois
Idem. Esquisse Anvers, Musée. . . pl. 161, 167.
Toile, h. 118, l. 128 cM.
Idem. Esquisse Bruxelles, Musée, No 312. pl. 165, 167.
Toile, h. 112, l 116 cM.
Idem. Esquisse. Varsovie, Musée . . 167, pl. 169.
Idem. Vente H. F. Broadwood et Lord Leigh, Londres. — Christi, 1899.
Idem. Vente M. H W., Paris, 1900.
Idem. Inventaire Alexandre Voet.

Le Triomphe de Frédéric-Henri.
Vente chanoine Knyff, Anvers, 1785.
Toile, h. 44, l. 42 p.
Idem. Vente de Montriblond, Paris, 1784
Arc de Triomphe de Philippe IV . . . . . . 116.
Les deux pièces principales, Paris, Simon.
Les deux Ferdinand par Rubens (retouchés) Windsor Castle . . . . 116.
Peintures de l'arc de triomphe de Philippe IV executées par Jordaens et Corneille de Vos. 116.

Cimon et Peron.
Vente Lavillarmois, Lille, 1795. — H. 30, l. 42 po.
Les Sœurs Hospitalières . . . . . . 240, pl. 240.
Anvers, Musée, No. 216.
Toile, h. 267, l. 369 po.
Les Noces d'une princesse.
Vente Charles Spruyt, Gand, 1815.
Toile, h. 36, l. 43 po.
La Décollation d'une Femme.
Dessin. Rotterdam, Musée.

IV. SUJETS ALLÉGORIQUES.

Le Douze Mois (Plafonds) . . . . 127.
Paris, Palais du Luxembourg.
Douze tableaux d'environ h. 150, l. 200 cM.
Provenant de la demeure de Jordaens.
Les Quatre Saisons.
Vente Jos. Ant. Squinto, Munich, 1903.
Toile, h 110, l. 170 cM.
Les Quatre Saisons représentées par quatre femmes à mi-corps, avec leurs attributs.
Vente Jos. Ant. Squinto, Munich, 1903.
Toile, h. 110, l. 170 cM.
L'Été (?) (Quatre figures).
Esquisse. Hermannstadt, No. 579.
Papier sur panneau, h. 32, l. 62 cM.
L'Été et l'automne.
Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Craie noire, rouge et blanche, mêlée à quelques autres couleurs.
Le mois de mars (voir *Tapisseries*).
La Fécondité de la Terre ou l'Abondance.
Bruxelles, Musée, No. 310 . . *45*, 61, 218, pl. 45.
Toile, h. 178, l. 240 cM.
Signé: *Jordae fecit.*
Idem. Vente de l'auditeur Della Faille, La Haye, 1730.
Idem. Vente Henri van Limburg, La Haye, 1759.
Appartenait en 1764 à la confrérie de Peintres de La Haye.
Idem. Vente Willem van Wouw, La Haye, 29 mai 1764.
Idem. Vente J. P. de Vinck de Wesel, Anvers, 1814.
Idem. Dessin. Londres, Heseltine . . . pl. 52.
Etude pour le tableau de Bruxelles.
La Fécondité de la terre ou l'automne.
Londres, Wallace Museum, No. 120 . . *47*, pl. 47.
Panneau, h. 4 p. 5½ po., l. 7 p. 4¾ po.
Idem. Vente Galerie Pommersfeld, Würzbourg, 1857 et Paris, 1867.
L'Abondance.
Esquisse. Vente de Beurnonville, Paris, 1884.
H. 28, l. 36 cM.
Le terre offre ses fruits à un dieu fluvial.
Vente Mme van Pafferode et Mme Blommen, Anvers, 1802.
H. 28, l. 42½ po.
Le Commerce et l'Industrie protégeant les Beaux Arts. *210*, 211.
Anvers Musée, No. 219.
Toile, h. 184, l. 495 cM.
Peint en 1665 pour le local de la Gilde de St. Luc.
La Loi Humaine basée sur la Loi Divine. 210, 236
Anvers, Musée, No. 220.
Signé: *Arti Pictoriae Jacobus Jordaens donabat.*
Peint en 1665 pour le local de la Gilde de St. Luc.
Pégase . . . . *210*, *211*.
Anvers, Musée, No 218.
Toile, h. 261, l. 273 cM
Peint en 1665 pour le plafond de la confrèrie des Peintres.
Moïse et Aaron (un Tribunal) . . . . . . 211.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734.
H. 5 p. 7½ po, l. 8 p.
La Justice . . . . 198, *209*, 236.
Tableau de cheminée. Hulst, justice de paix.
Signé: *J. Jord. fe Aº 1663.*
Idem. Dessin. St. Pétersbourg, Ermitage, 210, pl. 210.
L'Art recevant les hommages du Temps, des Dieux et des Hommes . . . . 211, pl. 232.
Dessin. Londres, Fairfax Murray.
La Construction des Narres.
Dessin. Amiens, J. Masson.
Signé: *Jordaens.*
L'Astronomie (voir *Tapisseries*) . . . . . . 196.
Hommage à l'Amour.
Dessin. Anvers, Bouquillon.
Combat entre la Vertu et le Vice.
Vente Jos. De Bom, Anvers, 1878.
Toile, h. 116, l. 157 cM.
La Fausseté et la Droiture (2 pièces).
Vente van der Hulst, Malines, 1890.
Toile, h. 187, l. 87 cM.
Les Vices (les Sept Péchés Capitaux).
Salzthalen, Musée, No. 203.
Toile, h. 12 p. 10 po., l. 17 p. 8 po.
La Vérité . . . . 219.
Dessin. Grenoble, Musée.
Signé: *J. Jordaens 9 janvier 1658.*
Justitia, Fides, Charitas . . . . pl. 198.
Dessin, Amsterdam, Musée.
Craie rouge, légèrement lavé de bleu et de rouge.
La Vanité de la Terre (La Mort est le But) 241, pl. 242.
Bruxelles, Musée, No. 313.
Panneau, h. 138, l. 196 cM.
Acheté de M. Lucq en 1844.

La Vanité (Vanitas) . . . . 182.
Vente Locquet, Amsterdam, 1783, No. 172.
Toile, h. 42, l. 54 po.
Idem. Vente Potier, Paris, 1757.
Toile, h. 42, l. 4 p. 4 po.
Idem. Gravé par Jacques Neefs (?) (1610—1665). 182.
Un dessin s'accordant avec cette gravure parut dans la vente James Hazard, Bruxelles, 1789, No. 497.
Idem. Dessin. Londres, Fairfax Murray, 182, pl. 182.
Idem. Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734, No. 101.
H. 5 p. 8 po., l. 3 p. 9 po.
Jeune femme tenant une tête de mort . . . . 182.
Vente Chapuis, Bruxelles, 1865.
Panneau, h. 72, l. 59 cM.
Fou et folles jouant avec un chat . . . 85, pl. 155.
Paris, Collection Porgès.
Toile, h. 111, l. 116 cM.
Vente Martin Robijns, Bruxelles, 1758.
Fou au chat . . . . 84.
Collection Wilson, exposé à Paris, 1873 et 1881.
Toile, h. 83, l. 70 cM.
Idem. Vente Nuntius Molinari, Bruxelles, 1763.
Toile, h. 33½, l. 26½ po.
Idem. Gravure Alex Voet . . . . . . 84, 184.
Vente Thomas Schwencke, La Haye, 1767.
H. 38½, l. 30 po.
Idem. Vente Bogaerts, Bruxelles, 1777 . . . 85.
Idem. Idem M[me] van Griensven Berntz, La Haye, 1862.
Idem. Idem Nic. Nieuhof, Amsterdam, 1877.
Toile, h. 79, l. 56 cM.
Idem. Vente Beurnonville, Paris, 1881 . . . 84.
Idem. Idem De Meulder, etc., Anvers, 1854.
H. 65, l. 70 cM.
Idem. Vente Bruynincks, Anvers, 1791.
Toile collée sur panneau, h. 24, l. 18 po.

Fou et folle au hibou . . . . pl. 184.
Gravure Pierre De Jode.
Idem. Le Carnaval Gravure, Surugue fils.
Le Fou de François I[er].
Vente De Busscher, Gand, 1887.
La Folie.
Vente Kuinders, La Haye, 1899.
Toile, h. 133, l. 105 cM.
Deux Fous.
Vente Siebrecht, Anvers, 1754.
Les cinq Sens.
Vente comte André de Stolberg à Soeder (Hanovre) 1859.
Toile appliqué sur bois, h. 2 p. 4 po., l. 2 p.
Le Chemin de la Fortune.
Vente Verellen, Anvers, 1856.
Toile, h. 118, l. 120 cM.
Trois Figures allégoriques, La Guerre et la Paix, la Richesse et la Pauvreté, la Victoire.
Prague, Muller von Nordegg (PARTHEY, 72—74).
Toile, h 2 p. 4 po., l. 2 p. 11 po.
Figure allégorique (La Fin du Monde).
Vente van Hal, Anvers, 1836.
Toile, h. 130, l. 117 cM.
Tableau allégorique (Prisonnier devant le juge, etc.)
Dessin. Vente Basan, Paris, 1797.
Sujet allégorique.
Dessin. St. Pétersbourg, Ermitage, 4211.
Avec l'inscription: *Diligit.*
Un Titre significatif.
Dessin. Vente Ploos van Amstel, Amsterdam, 1800.
Allégorie (Bienfaisance de la Douleur).
Dessin. Albertina, 621.

V. PROVERBES, FABLES, SCÈNES DE MŒURS.

Les jeunes piaillent comme chantaient les vieux. 70, 74, 75, 76, 79, 80, 185, pl. 76.
Anvers, Musée, No. 677.
Toile, h. 128, l. 192 cM.
Inscription: *Soo D'OUDE SONGEN SOO PEPEN DE JONGE.*
Signé: *J. Jord. fecit 1638.*
Idem. Vente de Julienne, Paris, 1767 . . 79, 180.
Toile, h. p 5 po., l. 5 p. 6 po.
Idem. Bruxelles, Galerie Aremberg . . . . 83.
Vente P. J. F. Vrancken, Lokeren, 1838
Idem Wurzbourg, Palais . . . . *82*, 84.
Idem. Paris, Louvre, No. 2015 . . . *79*, 80, pl. 80.
Toile, h. 154, l. 208 cM.
L'inscription dans un cartouche vers le haut: „Ut Genus est Genius concors consentus ab ortu".
Le tableau provient de la vente Lebrun, 1791; il fut acheté par Louis XVI.
Idem. Dresde, Musée, 1014 . . . . *81*, pl. 253.
Toile, h. 168½, l. 205 cM.
Au-dessus un cartouche avec l'inscription: „Soo d'oude songen soo pepen de jonge."

Les jeunes piaillent comme chantaient les vieux. 83, 140, 143.
Munich, Pinacothèque 814.
Signé: J. JOR fe. 1646.
Idem. Berlin, Musée, No. 879 . . . . *83*, pl. 84.
Toile, h. 163, l. 235 cM.
Idem. Comte de Wemyss . . . . 80.
Toile, 57¼ × 84 po.
Idem. Vente Jacques Cromhout et Jasper Loskart, Amsterdam, 1709.
Idem. Vente Amsterdam, 9 mars 1734.
Idem. Idem Jac. Jordaens, La Haye, 22 mars 1734, No. 76.
H. 5 p. 6 po, l. 7 p. 9 po.
Idem. Vente Amsterdam, 2 avril 1754.
H 5 p. 7 po., l. 7 p. 11 po.
Idem. Vente Ludovica-Josèph Du Bois, Anvers, 1777.
Toile, h. 57½, l. 92 po.
Idem. Vente La Haye, 9 octobre 1815, No. 145.
Idem. Idem L. Rotterdam, 1816.
Toile, h. 55, l. 65 po.

Les jeunes piaillent comme chantaient les vieux.
Vente van Laerbeke, Gand, 1847, No. 37.
Idem. Vente van Laerbeke, Gand, 1847, No. 50.
Idem. Idem van Goethem, Bruxelles, 1889.
Toile, h. 42, l. 37 cM.
Idem. Vente Hôtel Druot, 10 juin 1893.
Idem. Idem van den Berghen de Brezon.
H. 42½, l. 76½ po.
Idem. Dessin, British Museum.
Craie rouge et noire lavée de couleur.
Idem. Dessin. Rotterdam, Musée.
Idem. Dessin au crayon. Saint Pétersbourg, Ermitage, No. 1213.
Idem. Dessin. Boerner, Leipzig.
Un vieux chat ne joue pas à la boule.
Dessin. Louvre, 20018. . . . . 86.
Idem. Dessin. Louvre. Exposé. No. 522.
Porte une signature à moitié emportée „J. Jordaens" avec le millésime probable 1648.
Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse. 86. 87, 186,
La Haye, Cabinet Steengracht.
Idem. Vente Amsterdam, 30 avril 1821.
Toile, h. 7 p. 2 po, l. 8 p. 4 po.
Idem. Dessin. Anvers, Musée Plantin-Moretus.
Provient de la collection de Sir J. Lawrence Don de M. Ch. L. Cardon.
Qui veut manger la bouillie ouvre la bouche. . 86.
Dessin. St. Pétersbourg, Ermitage, No. 4215.
En couleur.
On n'achète pas un chat dans un sac. . 86, pl. 92.
Dessin. Copenhague J. Rump.
Idem. Aquarelle. Vente Habich, 936.
Les bons cierges éclairent devant . . . 87, 186, 187.
Dessin. Paris. Eugène Rodrigues.
Craie noire et brune.
Le Roi boit.
Bruxelles, Musée, No. 242
Toile, h. 263, l. 286 cM.
Idem. Vente Pommersfeld, Wurzbourg 1857 et Paris 1857.
Idem. Chiswick, Duc de Devonshire. 150, pl. 151.
Toile, h. 165, l. 234 cM.
Idem. Bruxelles, Musée, 72, 75, pl. 68, fragm. pl. 72.
Toile, h. 150, l. 203 cM.
Au dessus dans un cartouche inscription:

In een vry gelach
Ist goet gast te sijn.

Idem. Paris, Louvre, No. 2014. . . . . *70*, 80.
Toile, h. 152, l 204 cM.
Appartenait autrefois à la famille Fizeau d'Amsterdam, puis à Le Brun à Paris à qui Louis XVI l'acheta
Idem. Vienne, Musée Impérial, No. 942 . 63, 75, 151, pl. 151.
Sur un cartouche de dessus on lit:

Nihil similius insano quam ebrius.

Ce tableau provient de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume.

Le Roi boit.
Cassel, Musée No. 99. . . . . . *67*, 83, pl. 153.
Toile, h. 242, l. 372 cM.
Appartenait déjà en 1749 au dit Musée.
Idem. Valenciennes, Musée, No. 115 . . *70*, 83.
Toile, h 153, l. 200 cM.
Ancienne copie du tableau de Cassel.
Idem. Brunswick, Musée, 119 . . . . . . *150*
Toile, h. 158, l. 260 cM.
Idem. Amsterdam. Collection particulière.
Idem. Saint Pétersbourg. Musée de l'Académie des Beaux-Arts . . . . pl. 69, 75.
Toile, h. 58, l. 78¾ po.
Idem . . . . 74, 182.
Gravé par Pontius.
Idem. Dessin pour la gravure de Pontius. 75, pl. 74, 196.
Anvers. Musée.
Idem. Gravé par J. P. Poletnich . . . . . . 74.
Porte pour inscription: *Jac. Jordaens pinxit 1639.*
Idem. Paris. Galerie Mossias, 1825 . . . . . 70.
Idem. Vente M. Jean van de Marcq, Amsterdam, 1773.
Idem. Un tableau de cheminée. Inventaire Mad. Anna Jordaens, veuve de Signor Zacharias de Vriese, 1668.
Idem. Vente Jean van Marseles, Amsterdam, 1703.
Idem. Idem Amsterdam, 1734.
Idem. Idem du marchand de tableaux, Amst., 1749.
H, 8, l. 13 po.
Idem. Vente Karel van der Mier, Anvers, 1755.
Idem. Idem Auguste de Steenhault, Bruxelles, 1758.
H. 3 p. 2 po., l. 4 p. 4 po.
Idem. Inventaire Simon Balthasar de Neuf, Anvers, 1740.
Idem. Vente Mme de Neuf, Anvers, 1790.
Panneau, h. 57 p., l. 78 po.
Idem. Randon de Boisset, Paris, 1777.
H. 4 p. 9 po., l. 6 p. 6 po
Idem. Idem Choiseul Praslin, Paris, 1793.
Idem. Idem Count Redeen, Londres, 1794.
Idem. Idem Joh. Phil. de Monte, Rotterdam, 1825.
Toile, h. 1½, l. 2½ a.
Idem. Vente Pierre Jean Aerts d'Opdorp, Bruxelles, 1819.
Idem. Vente E. Marechal, Bruxelles, 1899.
Panneau, h. 44, l. 58 cM.
Idem. Vente van der Schrieck, Louvain, 1861. 151.
Toile, h. 120, l. 165 cM.
Idem. Schwedt Schloss (PARTHEY 85).
Idem. Dessin. Cabinet Royal d'Estampes, Berlin. 75.
Brun, bleu, rehausse de couleur bleue.
Un joueur de cornemuse, étude pour le *Roi boit.*
Vente Jean Lucas van der Dussen, Amsterdam, 1774.
Le Roi des Fous (le Roi boit).
Vente de Preuil, Paris.
Toile, h. 45, l. 61 po.
Un joyeux repas . . . . 151, 152, 186.
Londres, le duc l'Abercorn.
Toile, h. 233, l. 268 cM.

Un joyeux repas . . . . pl. 57, 151, 186.
Dessin. Aquarelle, Gand, Delacre,
Idem. Vente Frédéric Kayser, Cologne, 1879.
Toile, h. 140, l. 175 cM.
Le Satyre et le Paysan . . . . *19*, 20, 180, pl. 20.
Bruxelles, M. A. Cels.
Toile, h. 190, l. 160 cM.
Gravure Vorsterman.
Idem. Cassel, Musée, No. 102 . . . . 23.
Toile, h. 203, l. 163 cM.
Idem. Buda-Pesth, Musée, No. 738 . . . . . *21*.
Toile, h. 192, l. 165 cM.
Idem. Bruxelles, Musée, No. 311, *58*, pl. 60, 62, 185.
Toile, h. 130, l. 171 cM.
Acheté dans la vente Wellesley, Bruxelles, 1846.
Idem. Munich, Pinacothèque, No. 813. *21*, pl. *21*.
Toile sur panneau, h. 194, l. 200 cM.
Idem. Cassel, Musée, No. 101 . . *21*, 22, pl. 24.
Toile, h. 170, l. 192 cM.
Idem. Bruxelles, Mr. Harcq . . . . 60, pl. 61.
Toile, h. 180, l. 190 cM.
Idem. Bruxelles, Léon Janssen . . . . 23.
Gravure Jacques Neefs (1610—1665). . . . . 182.
Idem. Saint-Pétersbourg, Ermitage, No. 650 . 23.
Toile, h. 158, l. 196 cM.
Provient de la collection Brühl.
Idem. Bruxelles, de Wouters d'Oplinter . . . 23.
Toile, h. 110, l. 150 cM.
Idem. Bruxelles, Comtesse Ferd. de Beauffort 60, 61.
Toile, h. 170, l. 243 cM.
Idem. Dessin. Copenhague, J. Rump.
Craie noire, craie rouge et plume.
Idem. Stirling. (Waagen, *Art Treasures*, IV, 451).
Idem. Erfurt von Tetten (Parthey 50).
Toile, h. 1 p. 11 po., l. 2 p. 2½ po.
Daté 1650.
Idem. Berlin, Bartels (Parthey 55-58).
Idem. Chateau Schwedt (idem).
Idem. Vente Jean Agges, Amsterdam, 1702.
Le Satyre et le Paysan.
Vente Amsterdam, 24 avril 1716.
H. 5¾, l. 5⅞ p.
Idem. Vente De Amory, Amsterdam, 1722.
H. 6, l. 7 p.
Idem. Vente Johan van Schuylenburg, bourgmestre de La Haye, 1735.
H. 2 p. ½ po., l. 1 p. 7 po.
Idem. Vente La Haye, 26 juin 1742.
H. 5 p., l. 6 p. 8 po.
Idem. Vente Adrichem van Dorp, Haarlem, 1750.
H. 6½ p., l. 5 p. 10½ po
Idem. Vente Jeronymus Tonneman, Amsterdam, 1754.
H. 14½, l. 15½ po.
Idem. Vente Jacob de Wit, Amsterdam, 1755.
H. 6, p. 4 po., l. 8 p.
Idem. Vente Willem van Haansbergen, La Haye, 1755.
Idem. Vente Charles Joseph de Schrijvere, Bruxelles, 1763.
Toile, h. 4 p. 6 po., l. 7 p. 7 po.

Le Satyre et le Paysan. Vente Amsterdam, 10 août, 1785.
Toile, h. 28, l. 35 p.
Idem. Vente Robit, Paris, 1801.
Toile, h. 146, l. 225 cM.
Idem. Vente Marquis de Lansdowne, Londres, 1806.
Idem. Vente Cremer, Rotterdam, 1816.
Toile, h. 50, l. 66 po.
Idem. Vente Walschot, Anvers, 1817.
Toile, h. 60¾, l. 65¾ po.
Idem. Vente Schamp d'Aveschoot, Gand, 1810.
Toile, h. 54, l. 60 po.
Idem. Vente De Raedt, Malines, 1639.
Toile, h. 91, l. 75 cM.
Idem. Vente van Klinkenberg, Amsterdam, 1843.
Toile, h. 180, l. 160 cM.
Idem. Vente Pieter De Leeuw, Amsterdam, 1843.
Toile, h. 130, l. 160 cM
Idem. Vente Smets-Steenecruys, Malines, 1847.
Toile, h. 63, l. 50 cM.
Idem. Vente Bruxelles, 25 mars 1849.
H. 65, l. 50 cM.
Idem. Vente Welczeck, Berlin, 1855.
Toile, h. 57½, l. 67 po.
Idem. Vente M. Z., Paris, 28 février 1870.
Idem. Vente Van Rooy, Anvers, 1870.
Toile, h. 168, l. 176 cM.
Idem. Esquisse. Vente Loridon de Ghellinck, Gand, 18e siècle.
Panneau, h. 11, l. 16 po.
Idem. Vente Simon Emile Moritz, Oppenheim, Cologne, 1878.
H. 20, l. 25½ cM.
Idem. Dessin. Vente chez Frédéric Muller, 20 et 21 novembre 1882, Amsterdam.
Plume, lavé de bistre et d'encre de chine, relevé de blanc
Idem. Dessin. British Musée.
Diverses couleurs.
Idem. Dessin. Londres, Fairfax-Murray. pl. 20, 58, 59, 60, 185.
Idem. Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Le mangeur de bouillie . . . . 60, pl. 61.
Cassel, Musée, No. 105.
Toile, h. 190, l. 210 cM.
Idem. Strasbourg, Musée, No. 87 . . . . . 62.
Toile, h. 195, l. 212 cM.
Signé: *I. Jordaens* 1652.
Idem. Vente de Montriblond, Paris, 1784.
Idem. Vienne. Liechtenstein, No. 118 . 62, pl. 64.
Toile, h. 127, l. 92 cM.
Repas de Paysan . . . . 62.
Vente Dr. E. von Schauss Kempfenhausen à Munich, Cologne, Heberlé, 29—30 avril 1901.
Famille de Paysan . . . . 62.
Munich, Mechel.
Sérénade. . . . . . 83, 89, pl. 89, 111, 113, 190
Anvers, Léon Le Blon.
Toile, h. 110, l. 162 cM.
Idem. Vente Gand, 23 septembre 1777.

Sérénade . . . . 83, 89, pl. 89, 111, 190.
Vente Amsterdam, 30 octobre 1780.
Idem. Idem Bernard Clemens, Gand, 1788.
Idem. Idem Monfalcon, Paris, 1802.
Idem. Idem J. B. Bollerman, Mayence, 1853.
Idem. Idem E. Huybrechts, Anvers, 1902.
Trois Musiciens . . . . . . pl. sur le Titre, 83.
Lord Yarborough.
Toile, h. 109, l. 105 cM.
Homme et femme faisant de la musique. 83, pl. 88.
Bruges, Duverdyn.
Toile, h. 118, l. 93 cM.
Trois musiciens ambulants . . . . . 198, pl. 236.
Esquisse. Madrid, Musée No. 1411.
Toile, h. 49, l. 64 cM.
Musiciens ambulants.
Vente Franken, Bruxelles, 1858.
Toile, h. 140, l. 99 cM.
Un Concert.
Berlin, Licht (PARTHEY, 90).
Idem. Vente du comte Palatin, Bruge, 1767.
H. 4 p. 2 po., l. 3 p. 6 po.
Idem . . . . pl. 115, 190.
Dessin. Gand, Delacre . . . . (Voir *Tapisseries*).
Idem. Paris, Eug. Rodrigues. . . . 191, pl 192.
(Voir *Tapisseries*).
Un vieux musicien.
Vente Krauspe, Berlin, 1895.
Panneau, h. 46, l. 29 cM.
Homme jouant de la cornemuse.
Vente Anvers, 25 mai 1768.
Toile, h. 27, l. 21 po.
Joueur de Flûte.
Vente Zech, Malines, 1865.
H. 49, l. 36 cM.
Un joueur de Flûte et deux autres personnages à mi-corps.
Vent Lavillarmois, Lille, 1795
Toile, h. 35, l. 27 po.
Un père apprenant à son fils à jouer de la flûte.
Vente du comte Palatin, Bruge, 1767.
H. 2 p. 3 po , l. 1 p. 9 po.
Vieillard en train de chanter (de *Les vieux chantent* etc).
Dessin. Vente Hazard, Bruxelles, 1789.
Craie noire, rouge et blanche.
Idem. Vente Jos. de Bom, Anvers, 1878.
Toile, h. 63, l. 55 po.
Vieillard sonnant du cor de chasse.
Dessin. Vente Ploos van Amstel, Amsterdam, 1800.
Un jeune homme joue de la flûte, un vieux tient un lièvre par la patte.
Vente Geelhand, Anvers, 1784.
Toile, h. 31½, l. 44¼ po.
Amours populaires . . . . pl. 154, 190.
Frankfort, Emile Goldschmidt.
L'Émbarquement pour Cythère . . . . pl. 73, 191.
Londres, British Museum. (Voir *Tapisseries*).
Jeunes amours . . . . *190*, 191.
Bruxelles, Alphonse Cels.
Toile, h. 190, l. 89 cM.
Jeunes amours. Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734, No. 102, 191.
H. 6 p., l. 2 p. 10 po.
Une galerie avec une jeune société . . . . . 911.
Vente Jordaens, La Haye, 1734, No. 103.
H. 11 p., l. 4 p. 4 po.
Amours de vieux. . . . . *190*, 191.
Bruxelles, Alphonse Cels.
Toile, h. 190, l. 89 cM.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 22 mars 1734, No. 105.
Fou et liseur.
Vente van Rotterdam, Gand, 1835.
Idem. De Coninck de Merchem, Gand, 1856.
Idem. Wenthe van Amsterdam, Paris, 1893.
Idem. Mr. de B. de Nancy, Bruxelles, 1899.
Une société de dames et un mendiant.
Vente Philippe van Dyck, La Haye, 1753.
H. 3 p. 9 po., l. 6 p. 2 po
Une galerie avec un maure et une Femme . . 191.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 22 mars 1734, No. 104.
H. 11 p., l. 4 p. 4 po.
Déesse dans un paysage.
Vente Martin Robyns, Bruxelles, 1758.
H. 3 p. 5 po., l. 5 p. 1 po.
Un jeune couple avec Cupidon.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 22 mars 1734, No. 100.
H. 5 p 6 po., l. 4 p. 10 po.
Une jeune femme et un vieillard.
Vente Amsterdam, 30 avril 1821.
Toile h. 1 a. 2 po., l. 8 p. 6 po.
Un vieillard et une jeune femme.
Dessin. Munich, No 2724.
Craie noire et rouge.
Deux amoureux.
Vente Fistetits, Amsterdam, 1889.
Panneau, h. 64, l. 50 cM.
Une déclaration.
Dessin. Vente Neyman (Amsterdam), Paris, 1776.
Bistre et couleur.
Corydon (le berger amoureux) . . . . . . 183.
Gravure par Jac. Neefs, 1610—1665.
Bergère et berger agenouillé devant elle.
Dessin. Vienne, Albertina, No. 626.
Berger et bergère près d'une fontaine.
Vente Stradbee, Bruxelles, 1872.
Toile, h. 68, l. 48 cM.
Repas de bergers.
Vente Henri Reydon, Amsterdam, 1827.
Berger à qui une Bergère verse du lait . . . 196.
Vente Mad. Regaus, Bruxelles, 1775 . . . . 183.
H. 5 p. 7 po., l 7 p 6 po.
Idem. Vente Horion, Bruxelles, 1788. . . . 183.
Idem. Idem Gooris, Malines, 1844. . . . . 183.
Berger et Bergère . . . . pl 183.
Dessin. Berlin, Musée, 1200.
Aquarelle polychrome.
Un lupanar.
Vente J. Jordaens, La Haye, 22 mars 1754, No. 93.
H. 1 p. 4½ po., l. 1 p. 1 po.

Le jeu, la femme et le vin.
Anvers, Collection Koninckx.
Inscription: Le jeu, la femme et vin friant,
Faict l'homme pauvre en riant.
Femme donnant une cerise à un perroquet. . . 101.
Lord Darnley, Toile, h. 90½, l. 87 cM.
Idem. Vente Choiseul, 1772 . . . . 99.
Idem. Idem Prince de Conti, Paris, 1777.
Idem. Anvers, F. de Witte . . . . *99*.
Toile, h. 90½, l. 87 cM.
Femme au perroquet . . . . 101.
Dessin. Vente Hazard, Bruxelles, 1789.
Craie rouge, noire et blanche sur papier bleu.
La marchande de fruits . . . 84, 89, 190, pl. 190
Glasgow, Musée, No. 247.
Toile, h. 3 p. 9½ po., l. 5 p. 1 po.
Des collections Mc. Lellan et Lucien Bonaparte.
Idem. Vente Proli, Anvers.
Idem. Idem chevalier Simon, Bruxelles, 1852
Idem. Dessin. Aquarelle, Copenhague, J. Rump. 190.
Idem. La marchande de fruits du Musée de Glasgow, vue en pied) . . . . 190.
Musée d'Estampes, Berlin. Aquarelle.
Une Fillette avec fruits.
Marquis de Bute (Waagen, *Art Treasures*, III, 475).
Le Rêve ou L'apparition Nocturne . . . . . 146.
Schwerin, Musée, No. 547.
Toile, h. 133, l. 146½ cM.
Idem. Vente Van Hal, Anvers, 1836.
Idem. Idem Thoré (Burges), Paris, 1892, sous ce titre *Le Rêve* . . . . *144*.
Toile, h. 112, l. 140 cM.
Idem. Fr. Kleinberger, Paris.
Toile, h. 115, l. 142 cM.
Le Noviciat.
Dessau. Fondation Amélie (Parthey, 30).
Quelques gens de guerre à cheval.
Dessin. Vente Schepen, Amsterdam, 1811.
Craie rouge et noire.
Le marchand de Gibier . . . . 100.
Anvers, Jeune Serment de l'Arc (1756).
Par Jordaens et Figt.
Idem. Vente de Renesse, Breidbach, Coblenz, 1828.
Idem. Idem Salamanca, Paris, 1867 . . . . 99.
Toile, h. 212, l. 241 cM
Marchand de Gibier avec une femme et deux vieux. 99
Prague, Stratow (Parthey, 100).
Toile, h. 4 p. 4½ po., l 5 p. 1½ po.
La marchande de gibier.
Vente Berlin, 17 avril 1901.
Toile, h. 130, l. 168 cM.
Une boutique de Poisson et de gibier. . . *101*, 103, pl. 101.
Bruxelles, Musée, No. 476.
Toile, h. 198, l. 300 cM.
Par Jordaens et Van Utrecht.
Daté 1637.
Acheté à M. Ch. L Cardon, 1887.
Idem. Vente Stevens, Anvers, 1837.
Idem. (Copie) Hanovre, Musée . . . . 107, 99.

Une Boutique de Poissonnier . . . . 99.
Vente Paul van der Spyck, Dordrecht, 1802.
H, 3 p. 5 po., l. 3 p.
Signé: *Jordaens.*
Un marchand de Poisson (avec Jacques van Es).
Hanovre, Haussmann (Parthey, 92).
Toile, h. 5 p. 9½ po., l. 9 p. 2 po.
Une marchande de légumes.
Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Une Cuisine.
Dessin. Vente Ellinckhuysen, Amsterdam, 1878.
Idem. Dessin. Louvre, 20024 (voir *Tapisseries*). 182.
Provient de la collection Blokhuizen.
Une grange.
Vente Jac. Jordaens, La Haye, 1734.
H. 1 p. 10 po., l. 2 p. 4½ po.
Un usurier.
Dessin. St. Petersburg, Ermitage.
A la couleur jaune, rouge et bleue.
Idem. (Marchands d'antiquités), Buda-Pesth, Musée, Dessin à l'aquarelle.
Scène de rue.
Dessin. Prince de Ligne, 1794.
A l'encre, lavé de bistre, in quarto.
Soldats pillant un village.
Gravure Prenner.
Un Bain Turc.
Vente Charles Leoffroy de Saint-Yves, Paris, 1806.
Panneau, h. 19, l 29 po.
Les devins.
Vente Narischkine, Paris, 1883.
Toile, h. 130, l. 182 cM.
Idem. Vente Munoz, 1867.
Nègre menant un cheval à son maître. 139, pl. 139, 186.
Cassel, Musée, No. 106.
Toile, h. 81, l. 112 cM.
Signé: J. JOR fe.
Piqueur avec chiens . . . . . . 51, pl. 121, 189.
Lille, Musée, No. 837.
Toile, h. 70, l. 56 cM.
Daté 1625.
Vente Tencé, Paris, 1881, No. 27.
Idem. Vente Lebœuf, Paris, 1783.
Un cortège équestre . . . . 197.
Dessin. Louvre 20026.
Craie noire et rouge, le fond lavé bistre.
Jeune Prince à la chasse. . . . . 188.
Dessin. British Museum (voir *Tapisseries*).
Une vente publique.
Dessin. Rotterdam, Musée.
Bateau avec hommes, enfants et bœufs . . . . 196.
Dessin à l'aquarelle. British Museum.
Gens et bétail dans une cuisine.
Vente Martin Robijns, Bruxelles, 1758.
H. 5 p. 4 po., l. 7 p. 4 po.
Une cuisine.
Dessin. Louvre 20024 (voir *Tapisseries*).
Une femme (Reine) entourée de femmes et d'hommes.
Dessin. Stockholm, Musée, No. 1761.
En diverses couleurs.

Femme et trois enfants.
Vente Boucher, Paris, 1771.
Panneau, h. 15 po. 6 s., l. 11 po. 6 s.
Un enfant mis au berceau par sa mère . . . 197.
Dessin. Albertina, 634*a*.
La chair à la craie rouge, les draperies au lavis et les contours en bistre.
Idem. Prince de Ligne, 1794.
Deux enfants dans un berceau.
Valenciennes, Musée, No. 116 . . . . 44.
Toile, h. 70, l. 88 cM.
Enfants à l'agneau . . . . 44.
Vente Rothan, Paris, 1890.
Toile, h. 80, l. 80 cM.
Enfant au berceau avec agneau . . . . . 44, 75.
Dessin. Gravé par A. Bartsch.
Prince de Ligne, 1794.
Craie noire et rouge sur papier gris.
Enfant avec deux singes et du fruit.
Vente Lyversberg, Cologne, 1838.
H. 3 p. 8¾ po., l. 1 p. 7 po.

VI. PORTRAITS.

Le duc d'Albe.
Vente Rotterdam, 12 juillet 1815.
Abraham van Diepenbeeck.
Vente Otto Roessel, Bruxelles, 1890.
François Flamand (Duquesnoy).
Angers, Musée, No. 367.
Toile, h. 100, l. 68 cM.
Frédéric-Henri de Nassau.
Vente Tiberghien à Bruxelles.
Esquisse très poussée. Toile.
L'Infante Isabelle en religieuse.
Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Craie noire, rouge et blanche, et lavis.
Jacob Jordaens . . . . 110.
Vente Philipp van Dyck, La Haye, 1753.
Idem. Dessin. Vente Artaria, Sterne etc., Vienne, 1886.
Jordaens et sa femme . . . . 112.
Vente Prince de Conti, Paris, 1777.
Toile, h. 3 p. 2 po., l. 2 p. 8 po.
Appartenait en 1763 à la confrèrie de peintres de La Haye.
Catherine van Noort . . . . 114.
Collection du prince Galitzine.
Exposition de la Société Néerlandaise de Bienfaisance, Bruxelles, 1873.
Toile, h. 78, l. 61 cM.
Idem. Vente Jean Leopold Jos. de Man d'Hobrugge, Bruxelles, 1820.
Catherine van Noort agée de 23 ans . . . . 114.
Vente Thoré (Burger), Paris, 1892.
Toile, h. 68, l. 54 cM.
Idem. Vente Felvre, Paris, 1882.
Toile, h. 92, l. 72 cM.
Une enfant de Jordaens (?) 114
Esquisse. Musée de Lubeck.
Portrait du baron Waha de Linter.
Londres, National Gallery.
Dans le haut les armes de Waha de Linter et l'inscription: AETATIS SVE . . . . 63, 1626, 55.
Portrait de Jan Wierts . . . . . . *111*, pl. 116
Cologne, Musée, No. 612.
Toile, h. 130, l. 105 cM.
Au revers du cadre on lit: ÆTATIS 48-...16
Idem. Vente van Gemert, Anvers, 1778.
Portrait de Jan Wierts.
Vente Lebrun, Paris, 1791.
H. 54, l. 42 po.
Portrait de la femme de Jan Wierts. 111, pl. 117.
Cologne, Musée, No. 613.
Toile, h. 130, l 105 cM.
Idem. Vente Lebrun, Paris, 1791.
H. 54, l. 42 po.
Portrait de M. et Mme van Zurpele . . *55*, pl. 55
Londres, Devonshire House.
Toile, h. 211, l. 187 po.
Portrait d'homme . . . . *112*, pl. 120.
Florence, Uffizi.
Une copie au Musée d'Edimbourg.
Portrait de famille . . . . *158*, pl. 158.
Cassel, Musée, No. 98.
Toile, h. 130, l. 158 cM.
Se trouvait déjà en 1749 en la possession du landgrave de Hesse-Cassel.
Groupe de famille dans un jardin. . . *54*, pl. 56.
Madrid, Musée No. 1410.
Toile, h. 181, l. 187 cM.
Portrait de famille . . . . 54.
Saint-Pétersbourg, Ermitage, No. 652.
Toile, h. 178, l. 138 cM.
Provient de la galerie du duc de Portland et de la collection Walpole.
Idem. Lord Darnley.
Grisaille. Panneau, h. 34, l. 36.5 cM.
Idem. Geelhand de Labistrate, Exposition Van Brée, 1849.
Portrait d'homme . . . . *110*, pl. 196.
Vente Huybrechts, Anvers, 1902
Toile, h. 140, l. 112 cM.
Signé: *Aetatis 73 Ao 1641.*
Vente Beurnonville, Paris, 1881.
Idem. (Réplique). St. Pétersbourg, Ermitage, No. 653. 111.
Toile, h. 155, l. 120 cM.
Provient de la collection de Crozat.
Idem. Dessin. Louvre 524 . . . 111, pl. 112, 196.
Portrait de femme . . . . 111, 196.
Pendant du précédent.
Bruxelles, Musée, No. 244.

Toile, h. 135, l. 112 cM.
Inscription: 66 (ÆTA) T^s 1641.
Portrait de femme.
Dessin. Louvre, 523 . . . . . 111, pl. 114, 196.
Portrait d'homme . . . . 111.
St. Pétersbourg, Ermitage, No. 653.
Toile, h. 155, l. 120 cM.
Réplique du précédent portrait d'homme.
Provient de la collection Crozat.
Idem. Anvers, Mme Bosschaert du Bois. . . 52.
Signé: *Aetatis 44 A^o 1623.*
Portrait de femme . . . . 53.
Anvers, Mme Bosschaert du Bois.
Signé: *Aetatis 3... J. Jordaens fecit.*
Vieille dame . . . . 53.
Anvers, Mme Bosschaert du Bois.
Deux Portraits.
Vente Anvers, 25 août 1762.
H. 5 p. 3 po., l. 4 p.
Portrait d'homme . . . . 248, pl. 248.
Paris, Louvre, No. 2016.
Toile, h. 94, l. 73 cM.
Idem. St-Pétersbourg, Ermitage, No. 654.
Toile, h. 611, l. 39 cM.
Portrait . . . . 248, pl. 248.
Budapest, Musée, No. 659.
Toile, h 98, l. 75 cM.
Bourgmestre hollandais.
Turin, Musée, No. 422.
Toile, h. 112, l. 86 cM.
Portrait d'homme.
Douai, Musée, No. 197.
Toile, h. 110, l. 93 cM.
Tête d'homme.
Esquisse. Würzbourg, Fröhlich (PARTHEY, 107).
Homme et femme.
Vente Rotterdam, 28 juin 1756.
H. 3 p., l. 2 p. 4 po.
Deux cardinaux.
Dessin. Vente Artaria, Vienne, 1896. — Craie noire.
Un homme en cuirasse.
Palais Royal, 1727.
Panneau, h. 3 p. 8 po., l. 3 p.
Portrait avec un pot.
Vente Martin Robyns, Bruxelles, 1758, No. 98.
H. 4 p., l. 3 p. 2 po.
Portrait.
Vente Martin Robyns, Bruxelles, 1758, No. 94.
H. 2 p. 2 po., l. 1 p. 7 po.
Portrait d'homme.
Vente Mme la douairière de Proli, Anvers, 1762.
Idem. Vente Johan van der Mark, Amsterd. 1773.
Toile, h. 27½, l. 31½ po.
Portrait d'un jeune homme.
Vente de Robiano, Bruxelles, 1837.
Toile, h. 42, l. 34 cM.
Portrait d'homme.
Vente de Robiano, Bruxelles, 1837.
Toile, h. 75, l. 58 cM.
Portrait d'un bourgmestre.
Vente R. Vernon Gordon, Londres, 1877.
Femme du bourgmestre.
Vente R. Vernon Cordon, Londres, 1877.
Femme du précédent.
Portrait d'homme.
Vente von Klinkosch, Vienne, 1889.
Toile, h. 52, l. 40 cM.
Idem. Vente Lanfranconi, Cologne, 1895.
Panneau, h. 46, l. 35 cM.
Provient de la collection Fogelberg.
Femme avec deux enfants.
Vente San Donato, Florence, 1880.
Toile, h. 185, l. 280 cM.
Portrait de femme . . . . 112.
Lord Chesham Latimer, Chesham.
Panneau, h. 97, l. 72 cM.
Figure de femme . . . . 159, pl. 159.
Vienne, Musée de l'Académie, 640.
Toile, h. 75, l. 57 cM.
Idem. Vente Amsterdam, 10 sept. 1798.
Portrait de femme.
Vente Pommersfelden, Wurzbourg, 1857, Paris, 1867.
Toile, h. 78, l. 60 cM.
Portrait de jeune femme.
Vente Geelhand de Labistrate, 1878.
Toile, h. 178, l. 142 cM.
Portrait de femme.
Vente Bruyninex, Anvers, 1791.
Portrait d'une vieille femme.
Dessin. WEIGEL, *Handzeichnungen*, No. 3932.
Craie noire rehaussé de blanc.

VII. TÊTES D'ÉTUDE ET DE CARACTÈRE.

VARIA.

Un rieur.
Collection Chapuis, Bruxelles, 1865.
Panneau, h. 56. l. 48 cM.
Idem. Dessin. Brunswick, Musée . . . . . pl. 9.
Un ivrogne.
Vente E. Maréchal de Douai, Bruxelles, 1899.
Toile, h. 58, l. 44 cM.
Idem. Vente von Conrath von Siegburg, Bruxelles, 1901.
Toile, h. 69, l. 60 cM.
Deux Ermites.
Vente de Robiano, Bruxelles, 1837.
Panneau, h. 62, l. 47 po.
Un Ermite.
Vente Verellen, Anvers, 1856.
Toile, h. 100, l. 83 cM.
Tête d'homme en prière.
Buda-Pesth, Musée.

Un religieux.
Vente Tencé, Paris, 1881.
Toile, h. 70, l. 56 cM.
Homme à cheval
Dessin. Berlin, Musée, 2823. — Craie bleue et rouge.
Un seigneur la canne à la main.
Dessin, Amiens, J. Masson.
Un paysan.
Vente Jordaens, La Haye, 1734, No. 43.
H. 1 p. 1 po, l. 1 p. 6½ po.
Paysan mangeant un morceau de viande.
Brunswick, Hollande (PARTHEY, 96).
Buste. Toile, h. 4 p. 7 po., l. 5 p. 1 po.
Cinq figures comiques.
Dessin. Prince de Ligne, 1794.
Craie rouge avec quelques touches de craie noire.
Quatre têtes de bergers.
Vente Verellen, Anvers, 1856.
H. 49, l. 64 cM.
Trois têtes d'étude . . . . 198.
Anvers, Musée, No. 819.
Panneau, h. 41, l. 50 cM.
Trois figures grandeur nature.
Vente Martin van den Bosch, Anvers, 1849.
Deux têtes d'hommes.
Vente Santels, Louvain, 1765.
Toile, h. 22 po., l. 21 po.
Deux paysans pleureurs.
Dessin. (WEIGEL, *Handzeichnungen*. 3931).
Craie rouge et noire.
Deux têtes d'étude . . . . 198.
Musée de Gand, 97.
Panneau, h. 44, l. 51 cM.
Deux têtes de vieillards.
Dessin. Vente P. Wouters, Bruxelles, 1797.
Etude pour deux figures dans la manière de Véronèse.
Vente Charles Spruyt, Gand, 1815.
Papier sur bois, h. 14, l. 18 po.
Deux têtes . . . . 232.
Dessin. Ploos van Amstel, Amsterdam, 1800, No. 5.
Craie rouge.
Deux têtes d'hommes.
Dessin. Craie rouge et blanche.
Vente Lauwers, Amsterdam, 1802.
Deux têtes.
Dessin. Vente P. Wouters, Bruxelles, 1797.
Bistre et couleurs.
Deux têtes d'hommes sur une feuille.
Dessin, Munich, Musée, 2725.
Idem. Vente Comtesse van Moens, Amsterdam, 1803.
Craie rouge et noire.
Deux têtes.
Vente P. J. Verhaghen, Louvain, 1835.
Toile, h. 73, l. 58 cM.
Deux têtes d'étude . . . . 17.
Dessin. Vente Gildemeester, Amsterdam, 1800
Craie rouge et noire.
Etudes d'hommes.
Dessin. Berlin, Musée, 2826.
Craie rouge et noire.
Etude d'un homme les mains par terre.
Dessin. Vente Boucher, Paris, 1771.
Torse nu d'un homme.
Dessin. Albertina, 629.
Craie rouge et noire.
Un vieillard.
Vente Chapuis, Bruxelles, 1865.
Panneau, h. 64. l. 46 cM.
Buste de vieillard.
Vente v. d. Hecke de Gand, Bruxelles, 1884.
Panneau, h. 63, l. 49.
Vieillard nu.
Dessin. Catalogue du Prince de Ligne, 1794.
Tête de vieillard les yeux levés au ciel.
Douai, Musée, No. 198.
Panneau. h. 41, l. 29 cM.
Tête de vieillard.
Vente de Robiano, Bruxelles, 1837.
Toile, h. 41, l 33 cM.
Idem. Saint-Pétersbourg, Ermitage, No. 656.
Toile, h. 52, l. 41 cM.
Idem. Douai, Musée, No. 199.
Panneau, h. 63, l. 48 cM.
Idem. Besançon, Musée, No. 300.
Toile, h. 40, l 55 cM.
Provient de la collection Lacaze.
Tête d'étude de vieillard.
Vente J. B. van Rooy, Amsterdam, 1870.
Toile, h. 46, l. 40 cM
Idem. Vente Schoenlank, Berlin, 1896.
Toile sur panneau, h. 55, l. 41 cM.
Un vétéran.
Dessin. Vente Ploos van Amstel, Amsterdam, 1800.
Un vieillard.
Vente Th. Schwenck, La Haye, 1767.
H. 12½ po., l. 10 po.
Buste d'homme.
Augsbourg, Musée, No. 181.
Papier collé sur bois.
H. 1 p. 9 po. 1 l., l. 1 p. 3 po. 4 l.
Idem. Vente Knyff, Anvers, 1785.
Toile, h. 23½, l. 21 po.
Tête d'homme.
Saint-Pétersbourg, Ermitage, No. 657.
Panneau, h. 53, l. 38.
Idem. Aix en Provence, Musée, No. 251.
Toile, h. 44, l 36 cM.
Homme endormi.
Dessin. Vente Artaria, Vienne, 1886.
Encre et craie noire.
Provenant de la collection d'Erasme von Engert.
Tête d'étude d'homme.
Aix la chapelle, Musée, 77.
Toile, h. 59, l. 53 cM.
Tête d'étude.
Vente Robert J. B. v. d. Berghe, Gand, 1829.
Panneau, h. 3½, l. 3 po.
Tête d'étude d'homme (profil).
Dessin. Prince de Ligne, 1794.
Craie rouge, noire et blanche sur papier gris.

Tête d'étude.
Vente Robert J. B. v. d. Berghe, Gand, 1829.
Toile sur Panneau, h. 3½, l. 2½ po.
Idem. Dessin. Bistre et couleur.
Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Une tête.
Vente Daniel de Jongh, Rotterdam, 1810.
Deux figures d'étude. Un vieillard et une jeune femme.
Dessin. Craie noire et rouge.
Munich, No. 2724.
Etude de cinq têtes de femmes.
Dessin. Vente Gutekunst, Stuttgart, mai 1903.
Trois femmes et une tête d'enfant . . pl. 197, 198.
Galérie Baron Bruckenthal, Hermannstadt.
Têtes d'étude.
Dessin. Craie noire, rouge et blanche.
Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Mère et fille.
Vente van der Straeten, Moons, van Lerius, Anvers, 1885.
Panneau, h. 49, l. 63 cM.
Un vieux et une jeune femme.
Dessin Saint Petersbourg, Ermitage, No. 4214.
Femme avec un enfant.
Vente Bruynincx, Anvers, 1791.
Panneau, h. 19, l. 24 po.
Deux têtes de femmes (études).
Nancy, Musée, No. 203.
Toile, h. 63, l. 63 cM.
Idem. Dessin. Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Craie noire, rouge et blanche.
Une femme comptant de l'argent.
Vente La Haye, 9 octobre 1815.
Femme avec fleurs et avec volailles . . . . . 190.
Dessin. Vente Habich, Cassel, 1899, (voir *Tapisseries*).
Une vieille tenant un plat . . . . pl. 39.
Dessin. M. Delacre, Gand.
Une figure avec fruits et fleurs.
Vente J. Siebrecht, Anvers. 1754.
Une femme couronnée de pampres.
Vente, Gand, 23 September 1777.
Toile, h. 37½, l. 27 po.
Idem. Vente Jacques Clemens, Gand, 1779.
Femme portant une corbeille de fruits.
Vente chez Terbruggen, Anvers, 1868.
Toile, h. 70, l. 40 cM.
Cuisinière apportant une corbeille de fruits.
Dessin Berlin, Musée, No. 87, (voir *Tapisseries*).
Tête de vieille.
Vente Pierre Wouters, Bruxelles, 1797.
Craie noire rehaussée de blanc sur papier bleu.
Idem. Vente de Knyff, Anvers, 1785.
Panneau, h. 17¼, l. 13 po.
Idem. Dessin. Rotterdam, Musée Boymans.
Idem Dessin. Stockholm, Musée National.
Idem. Dessin. Munich, Musée, 2756.
Craie rouge et noire; vu de profil.
Tête de vieille femme.
St. Petersbourg. Ermitage, No. 655.
Toile, h. 41, l. 36 cM.

Figure de femme en prière.
Dessin. Berlin, Musée 2835
Aquarelle, noir, rouge, blanc, brun.
Femme agenouillée.
Dessin. Brunswick, Musée
Craie noire et blanche.
Jeune femme peignant ses boucles.
Vente de Vinck de Wesel, Anvers, 1814.
Toile, h. 30, l. 25¾ po.
Femme buvant dans un verre . . . . . . pl. 13.
Dessin. Brunswick, Musée, 1612.
Craie rouge et blanche.
Tête d'étude. Une négresse.
Dessin. Vente Pierre Wouters. Bruxelles, 1797.
Une femme un pot à la main.
Vente Jacques Clemens, Gand, 1779
Toile, h. 37½, l. 27 po.
Une laitière . . . . pl. 59, 196.
Dessin. Gand, collection Delacre.
Craie noire, rouge et blanche.
Jeune Bergère avec chapeau de paille.
Vente Danoot, Bruxelles, 1828.
Panneau, h. 57, l. 29 po.
Figure de femme.
Dessin. Rotterdam, Musée Boymans.
Une femme ornée de perles.
Dessin. Chateau (Parthey, 104).
Toile, h. 3 p. 11 po., l. 2 p. 10 po.
Tête de jeune femme . . . . 5.
Dessin. Brunswick, Musée.
Craie noire et rouge.
Tête de femme . . . . 1.
Dessin. Musée de Brunswick.
Tête de jeune fille.
Musée de Cambridge, No. 254.
Idem. Collection Mensing, Amsterdam.
Panneau, h. 52, l. 26½ cM.
Etude pour une robe de femme.
Dessin. Musée de Berlin, 2824.
Craie rouge, grise et bleue.
Trois têtes d'enfants (Etude) . . . . 198.
Ermitage St. Petersbourg, No. 589.
Toile, h. 44, l. 57
Deux enfants et un chien (Etude).
Dessin. Albertine, 627.
Craie rouge et noire, encre.
Enfant nu, vu de dos.
Dessin. Vente von Klinkosch, Vienne, 1889.
Craie noire et rouge. Etude inachevée.
Tête d'enfant d'après un moulage de plâtre.
Dessin. Vente Artaria, Vienne, 1886.
Craie rouge. Provenant de la collection Fries
Enfant dans sa chaise avec un chien.
Dessin. Munich, Musée.
Un jeune prince à la chasse . . . . 188.
Dessin. British Museum, (voir *Tapisseries*).
Oiseaux de proie et basse-cour (avec Paul de Vos), 188.
Anvers, René della Faille.
De la vente Geelhand de Labistrate.
Toile, h. 182, l. 248 cM.

Chasse au Sanglier.
Vente Anvers, 20 août 1835.
Ruthart et Jordaens.
Devant le poulailler.
Vente Dr. E. von Schauss Kempfenhausen à Munich. Heberlé, Cologne, 29 avril 1901.
Toile, h. 100, l. 142 cM.
Etude de vaches.
Vente de Robiano, Bruxelles, 1837.
Toile, h. 54, l. 67.
Tête de bœuf et d'âne.
Vente Auguste Hoyet, Bruxelles, 1867.
Toile, h. 66, l. 77 cM.
Vaches (Etudes).
Lille, Musée, No. 295.
Toile, h. 66, l. 82 cM.
Deux bœufs.
Dessin. Louvre, 20025 . . . . pl. 4.
Aquarelle, brun, noir, rouge.
Etude de chienne.
Dessin. Vente Neyman (Amsterdam) 1776, Paris.
Craie rouge et noire.
Tigresse et ses petits.
Vente de Robiano, Bruxelles, 1837.
Toile, h. 120, l. 167 cM.
Etude d'animaux.
Vente Lenglart de Lille, Paris, 1902.
Papier collé sur toile.
H. 50, l. 62 cM.
Etude de chiens.
Dessin. Ermitage de St. Pétersbourg, No. 627.
Craie rouge et noire avec encre.
Paysage de Joost de Momper avec figures de Jordaens.
Vienne, Rijksmuseum, 1026.
De la galerie de l'archiduc Léopold Guillaume, dont le catalogue a attribué les figures à Jordaens.
Paysage.
Tableau de Momper étoffé par Jordaens.
Inventaire Demoiselle Anna Jordaens, veuve de Signor Zacharias de Vriese, 1668.
Paysage avec personnages et animaux.
Vente Cuypers de Rymenam, Bruxelles, 1802.
Toile, h. 2 p. 4 po., l. 4 p. 5 po.
Idem. Vente Jacques de Roore, La Haye, 1747.
H. 3 p. 3 po., l. 4 p. 5 po.
Paysage avec figures et vaches.
Panneau. Vente Moyson, Gand, 1829.
Paysage.
Parmi les tableaux provenant des locaux des gilden ou confréries abolies et transférés au musée d'Anvers se trouvait un paysage de Jordaens de la gilde de Saint-Luc.
Paysage avec moutons et chèvres.
Vente Pierre Lyonnet, Amsterdam, 1791.
H. 10 po., l. 13 po
Paysage avec un vieux berger, des enfants et un cheval blanc.
Dessin. Vente de Silvestre, Paris, 1810.
Paysage avec une femme et une vache.
Dessin. Vente de Silvestre, Paris, 1810.
Un petit paysage.
Inventaire Erasme Quellin, Anvers, 1678.
Idem. Idem Alexander Voet, 1689.
Une grange.
Vente Jordaens, La Haye, 1734.
H. 1 p. 4½ po, l 1 p. 1 po.
Etable avec figures.
Inventaire Simon Balthasar de Neuf, Anvers, 1740.
Fruits avec personnages de Jordaens.
Musée d'Amiens, No. 100.
Nature morte, fruits et viande.
Madrid, Palais Royal, 1787.
Fruits et Fleurs.
Vente Jordaens, La Haye, 1734, No. 106.
H. 3 p. 1 po., l. 5 p. 9 po.
Idem. Vente Jordaens, No. 106.
H. 3 p., l. 6 p. 2 po.
Un portrait dans une guirlande de fleurs de Jan Breughel.
Vente Jordaens, La Haye, No. 106.
H. 2 p. 3 po., l. 1 p. 1 po.
Fruits par le Père Zegers avec figures par Jordaens. 100.
Vente Jordaens, La Haye, 1734, No. 42.
H. 2 p. 3 po., l. 1 p. 11 po.
Une figure de J. dans une nature morte de Snyders.
Vente Ferdinand comte de Plattenberg et Wittem, Amsterdam, 1738.
H. 5 p. 5 po., l. 6 p. 5 po.
Un médaillon dans une guirlande de fleurs par F. Ykens.
Vente Busso, Gand, 1832.
Effet de lumière (*Veilleuse*).
Vente Jordaens, La Haye, 1734, No. 9.
H. 1 p. 4½ po., l. 2 p. 7½ po.
Des armoiries . . . . pl. 222.
Dessin Amsterdam, Musée, No. 219.
A la plume légèrement teinté de diverses couleurs. Signé: *Jordaens.*
Une vignette . . . . pl. 174.
Dessin. Vienne, Albertina, 634.
Aquarelle. Bleu et jaune brun.

VIII. TAPISSERIES.

Proverbes. . . 139, 155, 179, *184*, pl. 186, pl. 187.
Le 22 septembre 1644 Jordaens s'engagea à livrer à Frans van Cotthem, Jan Cordys et Baudouin van Beveren des patrons pour „une tapisserie de chambre, avec figures, représentant des proverbes en action", sujets au choix du signor Jordaens et payables à raison de 8 florins l'aune.
Ces tapisseries sont à présent en la possession du prince de Schwarzenberg et se trouvent à son château à Frauenberg. Elles furent achetées en 1647 par l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas espagnols de 1646 à 1656 pour la somme de 4610 florins 12½ sous.

Ecole d'équitation de Louis XIII.
(8 pièces de tapisserie) . . . . 8, 139, 187, 194.
Palais Impérial, Vienne.
L'empereur Léopold I[er] acquit en 1666 pour 8327 florins une tapisserie, représentant une école d'équitation.

Grands chevaux.
Chez signor Carlo Vinck, 1651 . . . . . . 187.
Idem. Une réplique (sept pièces) exécutée pour Jean de Backer, 1654 . . . . 187.

Scènes de la vie rurale . . . . 188, 189.
Huit pièces de tapisseries avec Jan Fyt.
Palais Impérial, Vienne.

Le sacrifice d'Abraham . . . . 192.
Dessin. Musée de Berlin, 2819.
Craie noire et rouge. Signé: *Jordaens.*
Destiné à une tapisserie.

Le mois de mars . . . . 192.
Dessin. Ermitage de Saint-Pétersbourg, 4209.
Patron de tapisserie, lavé à l'encre, rehaussé de craie rouge.

L'Astronomie . . . . 196.
Vente François Pauwels, Bruxelles, 1803.
H. 3.4 M., l. 2.52 M.
Carton pour une tapisserie.

Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse. 86, pl. 93, 186.
Dessin. Anvers, Musée Plantin-Moretus. Don de M. Ch. Léon Cardon, Bruxelles.
Aquarelle.
Au milieu du dessin cette inscription en flamand de la main de Jordaens: „De Kruyc gaet soo lange te waeter tot dat sy breeckt, 1638". Provient de la collection Sir J. Lawrence.

Un concert . . . . pl. 115, 189.
Dessin. Gand, collection Delacre, projet de tapisserie.
Idem. Dessin. Paris, Eug. Rodrigues . 191, pl. 192.
Dessin à l'aquarelle, patron de tapisserie.

L'Embarquement pour Cythère . . . . pl. 73, 191.
Dessin. Londres, British Museum.

Cuisine . . . . 188.
Dessin. Louvre, 20024.
Brun et rouge sur fond noir.
Destiné à une tapisserie. Sans doute de la série la vie rustique, No. 3.

Femmes avec fleurs et volaille . . . . 190.
Dessin. Vente Habich, Cassel, 1899.
H. 39, l. 34 cM.
Esquisse à l'aquarelle polychrome.

Cuisinière portant des fruits.
Dessin. Musée, No. 87.
Aquarelle très polychromée. Etude pour une des *Scènes de la vie rurale.*
Idem. M. Rump, Copenhague . . . . . . 190.

Jeune prince à la chasse . . . . . . 188, pl. 189.
Dessin. British Museum.
Aquarelle polychrome.
Etude pour une des scènes de la *Vie rurale* à Vienne.

Tapisseries au millésime 1620 . . . . 9.
Dans un manuscrit cité par Kramm (p. 822) Mols dit que vers 1770 on vendit à Anvers des patrons de tapisseries exécutés par Jordaens et portant le millésime 1620.

Deux cartons à sujets facétieux . . . . . 191.
Vente N. N., Londres, 1773.
123 × 94 à 110 po.

TABLE DES GRAVURES.

PHOTOGRAVURES HORS TEXTE

AUTOTYPIES HORS TEXTE

AUTOTYPIES DANS LE TEXTE

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS DES PERSONNAGES ET DES LIEUX CITÉS DANS CET OUVRAGE.

A

B

C

D

H

I

J

K

L

M

N

O

P

T

U

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE VI.

(1652).

LA SALLE D'ORANGE.

CHAPITRE VII.

LES EAUX-FORTES DE JORDAENS — LES GRAVURES D'APRÈS SES TABLEAUX — LES TAPISSERIES D'APRÈS SES CARTONS — SES DESSINS — SES ESQUISSES

CHAPITRE VIII.

(1653—1665).

TABLEAUX DATÉS — LES PEINTURES A L'HÔTEL DE VILLE D'AMSTERDAM, AU TRIBUNAL DE HULST, A LA GILDE DE SAINT-LUC D'ANVERS — AUTRES ŒUVRES DE CETTE ÉPOQUE.

CHAPITRE IX.

(1666—1678)

LES DERNIÈRES ANNÉES DE JORDAENS — SA CONVERSION AU CALVINISME — SES DERNIÈRES ŒUVRES — SA MORT.

ANNEXES.

TABLES.






2187
64

